

Université de Montréal

La poétique de la présence dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy

Par

Samuel Long-Longpré

Département de littératures et langues du monde, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Arts

en littérature comparée

Septembre 2018

© Samuel Long-Longpré, 2018

Université de Montréal

Département de littératures et langues du monde, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

La poétique de la présence dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy

Présenté par

Samuel Long-Longpré

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Éric Savoy

Président-rapporteur

Jacques Cardinal

Directeur de recherche

Terry Cochran

Membre du jury

Résumé

Le présent mémoire porte sur la poétique de la présence dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy. Dans la première partie de notre travail, nous montrerons en quoi cette poétique s'est élaborée en porte-à-faux avec ce que nous avons identifié comme une poétique de l'absence, théorisée par des écrivains tels que Stéphane Mallarmé, Paul Valéry et Maurice Blanchot, qui chacun à leur manière ont perçu la littérature comme une activité de négation. Dans la deuxième partie de ce travail, nous nous pencherons sur cette poétique de la présence par laquelle Bonnefoy tente de rendre présentes au sein de sa langue les choses auxquelles il fait référence, plutôt que de les faire disparaître. Plus précisément, nous analyserons comment cette poétique se développe au sein des quatre recueils que forment ses *Poèmes*, son œuvre maîtresse, par un souci que le poète accorde à la finitude et à la mort, où il tente par ses mots de s'inscrire dans un lieu, dans le passage du temps et dans un rapport à l'autre.

Mots-clés : Bonnefoy, Présence, Absence, Mallarmé, Valéry, Blanchot, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, *Hier régnant désert*, *Pierre écrite*, *Dans le leurre du seuil*.

Abstract

This thesis explores the poetics of presence in Yves Bonnefoy's written works. A first section introduces the elaboration of this poetics, in opposition with what we have identified as a poetics of absence, as theorized by authors such as Stéphane Mallarmé, Paul Valéry and Maurice Blanchot. Each in their own way, these authors represent literature as an activity of negation. A second section further explores Bonnefoy's poetics of presence as a manifestation in language of things named, rather than their disappearance. More precisely, we analyze how this poetics develops in the four books that compose Bonnefoy's *Poèmes*. In this major work, the poet's poetics is illustrated by his attention to finitude and death, as verses carve his inscription in a place, in the passage of time and in a relationship to the other.

Keywords : Bonnefoy, Presence, Absence, Mallarmé, Valéry, Blanchot, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, *Hier régnant désert*, *Pierre écrite*, *Dans le leurre du seuil*.

Table des matières

Résumé	5
Abstract	7
Table des matières	9
Liste des tableaux	11
Remerciements	15
Introduction.....	17
Première partie. Mallarmé, Valéry, Blanchot : la littérature comme activité de négation	23
Chapitre 1. Mallarmé : une esthétique de la négation	23
Chapitre 2. Une poétique de la suggestion	33
Chapitre 3. La lecture de Valéry : abstraction et forme pure	41
Chapitre 4. Bonnefoy : la finitude plutôt que la forme pure	47
Chapitre 5. La lecture de Blanchot : la langue comme mise à mort	63
Chapitre 6. Dialogue de Blanchot et de Bonnefoy à travers la lecture de des Forêts	67
Appendice. La lecture de Mallarmé par Bonnefoy	81
Deuxième partie. Parcours des <i>Poèmes</i> : une quête de la présence.....	85
Chapitre 7. <i>Du mouvement et de l'immobilité de Douve</i> : le poète témoin de la mort.....	87
Chapitre 8. <i>Hier régnant désert</i> : la solitude de l'œuvre	95
Chapitre 9. <i>Pierre écrite</i> : l'inscription dans un lieu déterminé	104
Chapitre 10. La versification des poèmes	117
Chapitre 11. <i>Dans le leurre du seuil</i> : une expérience de la présence	127
Conclusion	148

Références bibliographiques.....	155
----------------------------------	-----

Liste des tableaux

Tableau 1. –	Présence de chaque type de vers au sein des quatre recueils.....	119
--------------	--	-----

À mes amis,

À mes parents,

Ainsi qu'à Robert J. Leroux

Remerciements

Je tiens à remercier Jacques Cardinal pour ses précieux conseils et ses encouragements.

Introduction

Durant mon baccalauréat, mon souhait était de rédiger un mémoire qui porterait sur la pensée et l'œuvre de Maurice Blanchot. J'aurais voulu m'attarder sur sa conception de l'œuvre d'art qui, plutôt que de rendre compte des choses auxquelles elle réfère, les ruine, pour créer un espace qui leur est autre. Dans son célèbre article « La littérature et le droit à la mort », il y décrit le langage littéraire comme « une matière sans contour, un contenu sans forme, une force capricieuse et impersonnelle qui ne dit rien, ne révèle rien et se contente d'annoncer par son refus de rien dire, qu'elle vient de la nuit et qu'elle retourne à la nuit¹. » Cette conception de l'écriture comme d'un espace de silence, d'impersonnalité et de neutralité résonnait en moi de manière obscure.

À force de côtoyer cette conception de la littérature, j'ai compris tout ce qu'elle devait aux philosophies de Hegel et d'Heidegger qui ont été pour Blanchot des lectures décisives, mais aussi à quel point il avait pu en percevoir l'illustration au sein de l'œuvre poétique mallarméenne. Comme Blanchot l'exprime dans l'un de ses essais portant sur Mallarmé, la littérature chez lui n'est plus qu'une activité par laquelle ce qui est exprimé en vient à disparaître sous les effets de sa parole poétique:

On dirait que Mallarmé, par un effort extraordinaire d'ascèse, a ouvert en lui-même un abîme où sa conscience, au lieu de se perdre, se survit et saisit la solitude dans une netteté désespérée. S'étant détaché sans repos et sans exception de tout ce qui paraît, il est comme le héros du vide, et la nuit qu'il touche le réduit à un refus indéfini d'être quoi que ce soit [...]².

¹ Maurice Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, 1949, p. 319.

² Maurice Blanchot, « Le silence de Mallarmé », dans *Faux pas*, Gallimard, 1943, p. 127.

Je dis : cette femme. Hölderlin, Mallarmé et, en général, tous ceux dont la poésie a pour thème l'essence de la poésie ont vu dans l'acte de nommer une merveille inquiétante. Le mot donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire : cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas³.

Toutefois, au cours de mon parcours, j'ai parallèlement rencontré la poésie d'Yves Bonnefoy, — pour ensuite découvrir la richesse de son œuvre critique — qui m'a elle aussi grandement touché : à première vue pour des raisons bien différentes, mais qui sont, à bien y penser, pas si éloignées. Ce que j'ai aimé tout de suite à sa lecture, c'est la concrétude de l'univers qu'il dépeignait à travers les figures simples de la pierre, de l'arbre, du feu et de l'eau, se situant à l'opposé du néant évoqué par Blanchot. J'étais impressionné par toutes les images qu'il donnait à voir à partir d'un univers si restreint et qui au premier regard semblait si austère. Ce qui m'a toutefois le plus marqué c'est qu'il semblait prendre acte de cette conception blanchotienne de la littérature — lui aussi, à l'instar de Mallarmé, semble avoir traversé des crises où son activité littéraire ne débouchait plus que sur le néant, comme en témoigne son recueil le plus obscur, *Hier régnant désert* — tout en gardant cependant espoir qu'il pourrait par ses mots entrer en contact avec le monde et toucher ainsi à ce qu'il appelle la « présence⁴ », notion que nous tâcherons d'explicitier au cours de ce travail.

Mon projet de recherche a dès lors eu pour objet une analyse de ce dépassement de la pensée blanchotienne par Bonnefoy afin de situer l'œuvre du poète par rapport à celles de ses

³ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », dans *La part du feu*, p. 312.

⁴ Yves Bonnefoy, « Les tombeaux de Ravenne », dans *L'Improbable*, Gallimard, coll. « Idées », p. 26.

prédécesseurs qui avaient perçu en la littérature une activité de négation, étude qui à ma connaissance n'avait pas encore été réalisée. Dominique Rabaté, dans son article « Deux idées de la critique : Blanchot, Bonnefoy », avait par ailleurs déjà essayé de montrer en quoi ces derniers avaient pu s'opposer dans leur travail de critique littéraire ; il répertorie à ce propos les rares échanges qui ont eu lieu entre eux à travers différents textes rédigés de 1959 à 1988⁵. Dans mon travail, j'ai repris les grandes lignes de cet échange pour porter mon attention sur la conception de la littérature qu'y propose chacun, et ce dans le but d'établir ce qui les différencient.

L'ouvrage *Poésie et récit* m'a lui aussi été d'une grande utilité, en ce que Dominique Combe montre comment la poésie moderne française s'est développée à partir d'une volonté de se détourner du récit⁶. Cette poétique de la négation qu'il retrouve chez des poètes tels que Mallarmé et Valéry entre en résonance toute particulière avec la pensée de la littérature qu'a à son tour développé Maurice Blanchot, lui qui s'est abondamment nourri de celles produites par ses deux prédécesseurs. Il a été intéressant de retrouver par la suite dans les essais de Bonnefoy une remise en question des projets poétiques de ces auteurs afin de comprendre comment en fin de compte il a élaboré le sien en opposition aux leurs.

Dans mon travail, j'ai choisi de me consacrer sur le recueil des *Poèmes*, l'illustration la plus exhaustive et la plus aboutie de la quête de Bonnefoy de la présence. Parmi les commentateurs de renom qui se sont intéressés à ce livre, on compte Jean Starobinski, qui, dans la préface qu'il

⁵ Dominique Rabaté, « Deux idées de la critique : Bonnefoy, Blanchot », dans Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber (dir.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 451-458.

⁶ Dominique Combe, *Poésie et récit*, Paris, Librairie José Corti, 1989.

signe des *Poèmes*, s'attarde à décrire avec brio la nature ontologique du projet de Bonnefoy⁷. On remarque de plus l'étude que Jean-Pierre Richard consacre à ses premiers recueils où il décrit les principaux thèmes par lesquels cette présence s'incarne⁸. Mentionnons aussi l'article de Georges Poulet qui qualifie la poétique de Bonnefoy d'« idéalisme renversé » : il remarque en effet que la tentative du poète d'accéder à une forme de transcendance se fait non pas par le biais des idées, mais par celui de certains lieux et certains objets⁹. Outre ces textes qui sont relativement courts, on compte quelques monographies, dont plusieurs ont été écrites par Patrick Née. Dans *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy*, le commentateur analyse la dialectique qui se développe à partir de cette quête de la présence entre un « ici » et un « ailleurs », notamment à travers les figures de Rome et de l'Égypte¹⁰. Dans *La rhétorique profonde*, Née se penche alors sur la critique de Bonnefoy du symbole et de la métaphore — par lesquelles le poète s'enferme dans la langue —, afin de souligner sa préférence pour l'allégorie et la métonymie qui permettraient une plus grande ouverture à ce qui se trouve à l'extérieur du texte¹¹. Finalement, dans *Yves Bonnefoy penseur de l'image*, Née analyse les deux versants du rapport de Bonnefoy à l'image : son côté iconophile et son côté iconoclaste¹². Il passe en revue les mythes présents dans ses poèmes qui servent à penser ce rapport à l'image (Zeuxis, Psyché) et inscrit cette réflexion historiquement pour la mettre en dialogue avec différents systèmes de pensée que Bonnefoy aborde lui-même

⁷Jean Starobinski, *La poésie entre deux mondes*, préface de l'édition des *Poèmes* d'Yves Bonnefoy, Gallimard, coll. « Poésie », 1982.

⁸ Jean-Pierre Richard, « Yves Bonnefoy », dans *Onze études sur la poésie moderne*, Le Seuil, 1964, p. 207-232.

⁹ Georges Poulet, « Un idéalisme renversé », dans *L'Arc*, n° 66, p. 58-66.

¹⁰Patrick Née, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy*, PUF, coll. « Littératures modernes », 1999.

¹¹ Patrick Née, *Rhétorique profonde*, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 2004.

¹²Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image*, Gallimard, 2006.

au sein de ses essais: le platonisme, le néo-platonisme, le christianisme, le moyen-âge, la Renaissance.

Des autres monographies existantes, trois ont capté notre attention. Celle de Jérôme Thélot qui analyse dans le détail la stylistique de Bonnefoy pour montrer notamment que l'utilisation par le poète de la versification classique et sa dénaturation est un moyen qu'il emploie pour faire surgir au sein de sa langue la présence qu'il recherche¹³. Celles de John Naughton¹⁴ et de Michèle Finck¹⁵ ont le mérite d'offrir, quant à elles, une lecture rapprochée du texte, par laquelle ils tentent d'explicitier la quête du poète en ses grandes lignes : ses épreuves ainsi que ses conquêtes.

Ce travail se divisera en deux parties. Dans la première, je situerai Bonnefoy par rapport à cette filiation d'auteurs qui ont développé une conception de la littérature comme activité de négation. Je présenterai tout d'abord la poétique de l'absence qui est à l'œuvre dans la poésie mallarméenne telle qu'elle a pu être analysée par Hugo Friedrich et Pierre Champion. Je montrerai ensuite comment cette poétique a grandement influencé la conception de la littérature de celui qui se considérait comme son disciple, Valéry. Après quoi, j'exposerai la lecture qu'en a faite aussi Maurice Blanchot, lequel retraduit à sa façon Mallarmé et Valéry. Au fil de cet itinéraire, je ne manquerai pas de présenter les remises en question que Bonnefoy a pu formuler à l'endroit de ces lectures. Ces incursions me permettront d'introduire sa propre pensée sur la littérature

¹³ Jérôme Thélot, *La poétique d'Yves Bonnefoy*, Paris, Droz, 1983.

¹⁴ John T. Naughton, *The poetics of Yves Bonnefoy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.

¹⁵ Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, Paris, Librairie José Corti, 1989.

élaborée au fil de ses essais, tout en me permettant de montrer la manière par laquelle elle s'est constituée en opposition à cette conception de la littérature.

Dans la deuxième partie, j'étudierai comment Bonnefoy élabore dans ses poèmes une poétique de la présence. Je dégagerai cette poétique des quatre recueils qui constituent son œuvre maîtresse *Poèmes* — écrits de 1953 à 1975 — , que j'étudierai un à un pour mettre en lumière les différentes étapes qui ont structurées sa quête. Mon analyse vise à montrer comment cette présence surgit au sein de ses vers suite à une expérience de la finitude, liée nécessairement à la mort, au passage du temps et à l'expérience d'un lieu où le poète en tant que sujet en vient à s'inscrire. Je tâcherai aussi de porter une attention toute particulière à l'imaginaire par lequel cette présence s'incarne, celui des éléments de la terre (l'arbre, la pierre, le feu, l'eau, l'air), gage pour le poète d'une universalité et d'une concrétude qui sont nécessaires pour rendre compte de cette plénitude qu'il cherche par ses mots à rencontrer et à offrir.

Première partie. Mallarmé, Valéry, Blanchot : la littérature comme activité de négation

Chapitre 1. Mallarmé : une esthétique de la négation

Dans son ouvrage *Structures de la poésie moderne*, Hugo Friedrich présente l'œuvre mallarméenne comme constitutive de la modernité, aux côtés de celles de Baudelaire et de Rimbaud. Ce qui caractérise la modernité des textes de ce poète selon Friedrich et les distingue de ceux de ses prédécesseurs, c'est l'importance accrue qu'il accorde à la langue ; si bien que l'objet de ses poèmes semble devenir un prétexte pour révéler les pouvoir des mots qui les composent. Il est évident que le propre de la littérature, et peut-être encore plus de la poésie, a toujours été de donner une grande importance à la langue. Cependant, chez Mallarmé, cette dernière est tellement travaillée qu'elle donne l'étourdissante impression d'avoir préséance sur ce qu'elle raconte; si bien que le poème ne semble même plus relever d'une volonté de communiquer un propos ou des sentiments. Cette mise en valeur du signifiant apparaît de ce fait procéder davantage du quasi effacement du signifié.

Cette disparition du poète derrière la langue qu'il emploie donne lieu à ce que Friedrich appelle une « déshumanisation », au sens où elle remet en question le concept d'humanité telle qu'on la concevait traditionnellement : elle ébranle la conception qu'on se faisait du sujet, du « moi ». Ce phénomène à l'œuvre à l'intérieur de la poésie mallarméenne s'oppose ainsi au lyrisme propre au romantisme du XIX^e siècle où le poème était un espace privilégié dont se servait

le poète pour exprimer son « je », ses sentiments et ses états d'âme dans leurs dimensions les plus personnelles. Le poème apparaissait, comme le souligne Friedrich, comme un « refuge » pour l'âme tourmentée et solitaire du poète qui se sentait exclu de la société, mais aussi et surtout comme une « demeure spirituelle » qu'il savait partager avec d'autres êtres doués d'une même sensibilité. Cette communicabilité du poème chez Mallarmé semble néanmoins s'être rompue selon Friedrich à cause de l'obscurité et de l'hermétisme de ses vers. Du moins, elle s'est considérablement restreinte et, au moment de leur publication, n'était partagée que par quelques « initiés ».

Cette distinction par rapport au romantisme ne signifie pas que la lecture des poèmes mallarméens ne provoque pas des émotions chez leur lecteur. Elles sont toutefois davantage provoquées par le travail qui est exercé par le poète sur le signifiant (et aux effets produits par ce travail), que par une énonciation claire de sa part de ses sentiments. Ce minutieux travail, note Friedrich, s'oppose à la notion d'inspiration personnelle, très chère, elle aussi, aux romantiques. L'imagination, ici, est au contraire encadrée par un travail rigoureux de mise en forme, qui participe lui-même d'une réflexion critique sur la nature même de la poésie. C'est ce qui pousse Friedrich à affirmer que la poésie de Mallarmé est de nature abstraite, tournée entièrement vers l'idée. Son attention n'étant portée que sur le signifiant, elle s'éloigne du référent dont elle se détourne.

C'est de ce fait qu'on peut parler d'une véritable esthétique de la négation chez Mallarmé, pour reprendre une expression employée par Pierre Champion dans son ouvrage *Mallarmé, poésie et philosophie*, où il montre que le poète, par sa pratique de la poésie, en vient à développer une véritable réflexion sur la représentation. Dans ses poèmes, le référent semble s'effacer derrière

la langue qui est employée pour le décrire. Friedrich en fait la démonstration à partir de lectures des poèmes « Éventail (de Mme Mallarmé) », « Surgi de la croupe » et « Sainte ». Il nous apprend que la première version de ce dernier s'intitulait tout d'abord « Sainte Cécile, jouant sur l'aile d'un chérubin ». Or, dans ce poème, plus rien ne subsiste finalement de cette première image, qui n'est plus reconnaissable tant elle a été altérée. Seul un mot a été conservé et il s'agit du plus général et du plus vague comme nous le fait remarquer le commentateur. Cette transformation illustre bien le travail de concentration qu'opère Mallarmé dans sa démarche d'écriture (et surtout de réécriture) par laquelle il en vient à s'éloigner de plus en plus du référent : sainte Cécile n'est plus qu'une sainte. Elle n'est plus personnifiée, mais s'apparente davantage à une idée. On peut en déduire que la construction du poème en entier s'est probablement élaborée selon cette logique de l'effacement et de la concentration :

A la fenêtre recelant

Le santal vieux qui se dédore

De sa viole étincelant

Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant

Le livre vieux qui se déplie

Du magnificat ruisselant

Jadis selon vêpre et complie :

A ce vitrage d'ostensoir

Que frôle une harpe par l'Ange

Formée avec son vol du soir

Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal

Ni le vieux livre, elle balance

Sur le plumage instrumental,

Musicienne du silence¹⁶.

À la première lecture, il est difficile de se faire un récit clair de ce qui nous est raconté dans ce poème. Nous constatons de ce fait que sa poétique s'éloigne du registre de la narration. Le récit donne en effet l'impression de s'être perdu dans les dédales de la complexité syntaxique de la phrase qui le narre. Cet effacement du référent semble ainsi produit par la mise en valeur du signifiant qui capte toute l'attention du lecteur à la manière d'un sortilège. Cependant, nous arrivons tout de même à comprendre qu'il est ici question d'un vitrail où est représentée une sainte aux côtés probablement d'instruments de musique et de la bible et que ce vitrage est traversé sans doute par la lumière déclinante du soleil (le vol du soir de l'Ange). Il est difficile d'en dire davantage sans se risquer à une surinterprétation du texte. Cela est en grande partie dû à la structure du poème qui demeure très ouverte. On comprend de ce fait que l'effet recherché par l'écrivain est l'ambiguïté, sinon la polysémie. Cela est en premier lieu créée par la nature spectrale des objets qui y sont évoqués. En effet, aussitôt qu'ils ont été évoqués, ils sont tout de suite niés par le poète : alors que la flûte, la mandore, les vêpres et les complies appartiennent à un temps de jadis (et sont ainsi absentes), c'est sans la viole ni le vieux livre que la sainte joue de la musique, qui apparaît elle aussi de manière fantomatique, produite par le vol silencieux d'un ange. Il est

¹⁶ Stéphane Mallarmé, « Sainte », dans *Poésie*, Gallimard, coll. « Poésie », 1992, p. 64.

difficile de ne pas y voir une image du poème en tant que tel, un chant où le monde en vient à se taire, à se tourner du côté du silence, de l'absence, de la disparition. Plus fortement, c'est par la forme même du poème — c'est-à-dire par la syntaxe qui y est utilisée, par l'enchaînement des images qui le composent et par la versification qui le découpe — que ces objets semblent révoqués, où tout ce qui y est raconté disparaît derrière le ciselage des mots et leur éblouissant scintillement.

Cet aveuglement est quant à lui produit par l'élaboration d'une syntaxe complexe aux allures alambiquées qui comporte de nombreux enchâssements et quelques inversions. Par exemple, dans la troisième strophe, le déplacement du verbe « formée » rend moins évidente l'image d'une harpe constituée par le vol d'un ange :

A ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir

La phrase qui constitue le poème pourrait en fait se réduire à « À la fenêtre [...] est la Sainte [...], musicienne du silence. » Elle devient néanmoins plus difficilement lisible à mesure que les différents groupes grammaticaux s'additionnent et s'emboîtent les uns dans les autres. À travers cet enchaînement syntaxique complexe, qui se déploie avec une extrême densité, les multiples images que ces propositions comportent en viennent à s'annuler par la vitesse à laquelle elles se substituent les unes aux autres au sein de cet espace des plus restreint que constitue le poème comme nous le fait brillamment remarquer Blanchot dans un article où il commente la poésie mallarméenne :

Le défaut de la métaphore simple est moins dans sa simplicité, qui rend le déchiffrement facile, que dans sa stabilité, sa solidité plastique ; elle est aussi pesante et présente que ce qu'elle figure, elle est comme posée immuablement devant nous, avec sa signification que rien ne vient changer. C'est pourquoi le monde des images, que Mallarmé recherche, est une fuite, une négation plutôt qu'une affirmation d'images. Non seulement, les figures sont raccourcies, placées de biais, diffuses, mais elles se succèdent selon un rythme assez rapide pour qu'aucune ne laisse à la réalité qu'elle circonscrit le temps d'exister, de nous devenir présente par son intermédiaire¹⁷.

L'effet en est étourdissant : « A ce vitrage d'ostensoir/ Que frôle une harpe par l'Ange/Formée avec son vol du soir/ Pour la délicate phalange/Du doigt que, sans le vieux santal /Ni le vieux livre, elle balance/ Sur le plumage instrumental,/ Musicienne du silence. » Cet effet est décuplé par le découpage des vers et des strophes qui impose un autre rythme de lecture que celui, plus usuel, que nous dicte habituellement la syntaxe. Les rimes nuisent elles aussi à la compréhension de ce qui nous est raconté, au contraire de certains poèmes où elles en facilitent la lecture, car elles brouillent elles aussi de leurs échos l'ordre de la syntaxe. Elles créent des effets de miroir où, lorsque les dernières syllabes de chaque vers se reflètent entre elles, c'est pour égarer le lecteur. Par exemple, quand le mot « phalange » rime avec celui d' « Ange », il crée à l'oreille une boucle harmonieuse qui pousse à penser qu'il clôt le groupe grammatical auquel il appartient ; or, il n'en est rien, puisque celui-ci se poursuit dans la strophe suivante : « Du doigt que, sans le vieux santal /Ni le vieux livre, elle balance/ ». Ces procédés avaient certainement déjà été employés par le passé, mais assurément pas d'une manière aussi aboutie que chez Mallarmé qui réussit avec eux

¹⁷ Maurice Blanchot, « Le mythe de Mallarmé » dans *La part du feu*, Gallimard, 1949, p. 40.

à créer dans son poème une puissante évocation de l'absence et du vide, laquelle sans doute n'avait pas été égalée jusque-là.

L'impression de néant que provoque la lecture de ces poèmes est donc créée en premier lieu par l'écriture qui les compose et qui tend à brouiller la référence aux objets auxquels il est fait allusion. La littérature dans cette œuvre prend ainsi les allures d'une activité négative où le réel est détruit et se consume sous le flamboiement des mots. Au-delà de cet anéantissement, ce phénomène permet surtout de mettre en lumière le fait qu'il existe une inadéquation fondamentale entre le monde et la langue qu'on utilise pour le décrire ; bref qu'il s'agit bel et bien de deux ordres distincts. À la lecture des poèmes mallarméens, plus peut-être que dans n'importe quel texte qui l'a précédé, on constate qu'on se situe bel et bien dans une expérience du langage tournée davantage vers l'auto-référentialité que tournée vers une représentation du monde, motivée par la volonté d'en donner une parfaite représentation. Mallarmé a pris le parti des mots dans son œuvre, cela est indéniable : le travail minutieux et si brillamment exécuté qui les met en valeur est là pour en témoigner. La langue dans ses textes apparaît comme une véritable matière qui se distingue des objets auxquels elle fait référence et derrière lesquels habituellement elle disparaît quand on l'emploie pour les décrire ou les mettre en scène.

Cette prise de position en faveur des mots a conduit certains commentateurs, dont Friedrich, à voir en l'œuvre de Mallarmé une poésie de l'Idée. En effet, si les choses du monde s'évanouissent dans ses poèmes, il n'en demeure pas moins qu'elles continuent à exister au sein de la langue : telles la flûte et la mandore dont il est dit dans « Sainte » qu'elles sont absentes, elles y sont néanmoins tout de même nommées et perdurent de ce fait en tant que mot et en tant qu'Idée. L'Idée de la musique, même si elle est silencieuse, tout comme l'Idée du livre, même

s'il y est finalement nié, persistent et flottent au sein du poème. Cette passion de Mallarmé pour l'Idée est d'ailleurs visible à de nombreux endroits dans sa correspondance et dans ses écrits sur la littérature¹⁸.

L'absence ressentie à la lecture de ces poèmes est par ailleurs celle aussi sans doute du poète lui-même par rapport à ceux-ci. Comme il l'écrit à Verlaine, il souhaite dans son œuvre s'effacer : « [...] mon travail personnel qui je crois, sera anonyme, le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur¹⁹ ». Cet effacement est désiré par lui pour laisser toute la place à la langue afin qu'elle en vienne en quelque sorte à s'exprimer d'elle-même :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase²⁰.

On remarque cette autonomie des mots dans « Sainte » où l'agencement syntaxique et métrique inhabituel de ces derniers les fait apparaître sous un jour nouveau ; ils semblent même indépendants les uns par rapport aux autres. Cet assemblage particulier donne parfois au lecteur l'impression que la langue française s'est transformée sous ses vers en une langue étrangère.

Mallarmé affirme d'ailleurs que la versification pousse à écrire différemment, comme elle pousse à penser autrement :

Que tout poème composé autrement qu'en vue d'obéir au vieux génie du vers, n'en est pas un. [...] avant le heurt d'aile brusque et l'emportement, on a pu, cela est même

¹⁸ Par exemple, lorsqu'il écrit à son ami Villiers : « Je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule *sensation* [...] ». (Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, I, éd. H. Mondor, Gallimard, 1959, p. 259.)

¹⁹ Stéphane Mallarmé, « Lettre autobiographique à Verlaine », dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 393.

²⁰ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers » dans *Ibid.*, p. 256.

l'occupation de chaque jour, posséder et établir une notion du concept à traiter, mais indéniablement pour l'oublier dans sa façon ordinaire et se livrer ensuite à la seule dialectique du Vers. Lui en rival jaloux, auquel le songeur cède la maîtrise, il ressuscite au degré glorieux ce qui, tout sûr, philosophique, imaginatif et éclatant que ce fût, comme dans le cas présent, une vision céleste de l'humanité ! [...] À travers un nouvel état, sublime, il y a recommencement des conditions ainsi que des matériaux de la pensée [...] ²¹.

Encore une fois, on remarque que le poète cède l'initiative aux mots afin que la langue soit explorée différemment que lorsqu'elle est utilisée habituellement. Les concepts traités dans le poème sont, sous le jeu de la versification, oubliés pour apparaître selon une nouvelle vision, dite ici céleste. L'activité de la versification donne ainsi lieu selon Mallarmé à de nouveaux matériaux et de nouvelles conditions pour la pensée. On le constate d'ailleurs à la lecture de cet extrait qui, bien qu'il ne soit pas un poème, par sa forme ainsi travaillée, donne à penser autrement que s'il avait été écrit d'une manière plus usuelle.

Plus fondamentalement, comme l'indique Campion, c'est tout l'édifice du sens, et donc de notre rapport au monde, que Mallarmé remet en question en interrogeant par sa pratique de la poésie les liens qui unissent la langue et le réel²². Ce serait avant tout cette remise en question qui provoquerait une étrange et inquiétante impression de vide à la lecture de ses vers. En tournant dans ses poèmes la langue sur elle-même, Mallarmé en vient à suspendre le processus attendu de la signification. Campion fait un parallèle entre cette pratique et la crise métaphysique que traverse la modernité : tout comme l'univers ne tient plus désormais que « par sa propre loi », le poème ne reçoit plus son sens d'aucune réalité extérieure ou d'« instance de garantie

²¹ Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre » dans *Ibid.*, p. 241.

²² Pierre Campion, *Mallarmé : poésie et philosophie*, Presses Universitaires de France, 1994, p.7.

quelle qu'elle soit », mais le produit par ses « propre[s] arrangement[s] »²³. À l'évidence, le sens dans les poèmes de Mallarmé ne semble plus provenir du monde extérieur, mais semble plutôt émaner de l'arrangement même des mots qui les composent.

Campion observe toutefois dans ce rapprochement entre l'univers et le texte mallarméen, une volonté chez ce dernier d'imiter les mystères du premier dont les lois pour l'homme demeurent souvent énigmatiques :

Le mystère est la loi intrinsèque et nécessairement tacite qui règle la double articulation du poème, comme tableau et structure d'un côté, comme discours et stratégie de l'autre, et l'Art nécessairement allusif de la Musique et des Lettres consiste dans l'imitation, picturale et dramatique, du caractère irréductiblement mystérieux du réel par une création humaine, c'est-à-dire poétique : l'homme peut et doit représenter le monde, de Mystère à Mystère, et cela constitue sa tâche philosophique²⁴.

Campion ajoute qu'il ne s'agit pas pour Mallarmé d'exprimer ce mystère, c'est-à-dire d'en parler directement, comme il ne s'agit pas non plus pour lui de représenter directement le monde, mais plutôt d'imiter tacitement dans ses poèmes la *manière* dont ce monde se présente mystérieusement à nous :

Exprimer cette loi au lieu de la désigner en la représentant, ce serait justement manquer son caractère essentiel qui est d'être tacite : ni le peintre ni le stratège ne peuvent expliquer la formule de leur action²⁵.

Cette manière de présenter les choses n'est cependant pas évidente à saisir pour le lecteur. Le sens demeure tellement indéterminé, ouvert ou suspendu dans ses poèmes — puisque tant de

²³ *Ibid.* p. 17.

²⁴ *Ibid.*, p. 92-93.

²⁵ *Idem.*

possibilités interprétatives s'offrent à lui — que certains commentateurs ont parlé d'un évanouissement de ce dernier. Derrida parle par exemple d'une « dissémination » : la signification se disperse dans tant de directions différentes dans le poème qu'elle en vient en quelque sorte à disparaître²⁶.

Chapitre 2. Une poétique de la suggestion

On peut dire à la suite de Campion, qui parle d'une « poétique de la suggestion » chez Mallarmé, que le sens dans l'œuvre du poète est seulement « suggéré ». Mallarmé emploie lui-même cette expression dans un entretien accordé à Jules Huret (parut en 1891 dans *L'Écho de Paris*) :

Je crois, *me répondit-il*, que, quant au fond, les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant : les Parnassiens, eux prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicate de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements²⁷.

Plutôt que de nommer clairement ce sur quoi il écrit, Mallarmé préfère le peindre à travers une aura de mystère, laissant le plaisir au lecteur de le deviner peu à peu à mesure qu'apparaissent

²⁶ Jacques Derrida, « La double séance », dans *La Dissémination*, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1972, p. 285-294.

²⁷ Stéphane Mallarmé, « Réponses à des enquêtes », dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, p. 405.

des indices à son propos. La manière dont Mallarmé décrit ce procédé montre toutefois que ce dernier est entièrement calculé par lui et qu'il relève en fait d'une forme de mise en scène créée par lui, comme nous le fait remarquer Campion :

Par les poèmes de Mallarmé, il arrive donc au lecteur, dans son esprit et par les opérations de cet esprit, des événements. Ces événements sont déterminés à être tels qu'ils arrivent par un poète (au sens aristotélicien de ce terme), et ils constituent le discours, philosophique, dont le sens se forme dans le temps de la lecture et par elle. Plus exactement, par une sorte d'illusion qui justement n'est pas sans rappeler encore l'illusion théâtrale, le lecteur se sent et se pense comme l'inventeur du mouvement du poème, des événements qui le jalonnent et du sens que forment ces péripéties. [...] Remarquons aussi déjà que le lecteur ne forme pas arbitrairement ces événements et le sens qu'ils déterminent : le développement du discours poétique, les règles très précises de la prosodie, de la métrique, de la syntaxe, de la sémantique et de l'étymologie, tout cela constitue les contraintes et les garanties qui s'imposent à la liberté de ses inventions, comme les règles du jeu sur lesquelles le poète compte en vue de faire créer ces inventions, autant que raisonnablement il se peut²⁸.

Ce procédé est aisément perceptible dans le poème « Surgi de la croupe et du bond » dont Friedrich dans son essai offre une lecture qui rejoint les propos de Campion. Le lecteur ne peut saisir l'objet de ce sonnet que dans ses tout derniers vers qui viennent confirmer les indices à son sujet, lesquels avaient été laissés par le poète dans chacune des strophes précédentes, mais qui ne pouvaient à eux seuls offrir au lecteur une certitude par rapport à ce dont il y était question :

Surgi de la croupe et du bond

D'une verrerie éphémère

Sans fleurir la veillée amère

Le col ignoré s'interrompt.

Je crois bien que deux bouches n'ont

Bu, ni son amant ni ma mère

²⁸ Pierre Campion, *Mallarmé, poésie et philosophie*, p. 56.

Jamais à la même Chimère,
Moi, Sylphe de ce froid plafond.

Le pur vase d'aucun breuvage
Que l'inexhaustible veuvage
Agonise mais ne consent,

Naïf baiser des plus funèbres
A rien expirer annonçant
Une rose dans les ténèbres²⁹.

Nous comprenons dans la dernière strophe du poème qu'il y est question d'un vase dans lequel reposerait une fleur. Comme à l'habitude chez Mallarmé, l'existence de cet objet demeure néanmoins incertaine : la rose semble décrite comme un « naïf baiser » n'expirant rien, tandis que le vase est présenté comme une « verrerie éphémère ». Nous retrouvons ainsi les caractéristiques propres à l'esthétique de la négation que nous avons exposée précédemment : dans la langue mallarméenne, les choses sont niées et en viennent ainsi à perdre toute leur consistance.

Nous pouvons toutefois aussi percevoir dans ce sonnet la « poétique de la suggestion » relevée par Champion, qui participe intimement de ce procédé de négation, en tant que les objets dont il est question dans ce poème y apparaissent de manière spectrale, parce qu'ils ne sont justement que suggérés par le poète. Cette méthode est observable dans la première strophe du poème où Mallarmé, pour parler de ce qui semble être tout autre chose, emploie certains mots

²⁹ Stéphane Mallarmé, « Surgi de la croupe et du bond », dans *Poésies*, p. 86.

qui rappellent une fleur, tandis que certains autres rappellent un vase. Il utilise le verbe « fleurir » pour parler d'une « veillée amère » (à moins que ce ne soit plutôt pour parler de la « verrerie éphémère » ; il y a là indécision) et évoque un énigmatique « col », qui pourrait à la fois renvoyer à celui du vase dans lequel se trouve la fleur ou à celui de cette fleur même. L'emploi des mots « croupe » et « bond » dans le premier vers rappelle, quant à lui, le champ sémantique du mot « vase », en évoquant les mots « coupe » et « fond » qui lui appartiennent comme nous le fait astucieusement remarquer Friedrich³⁰. Ce remplacement de mots par d'autres qui leur ressemblent suggère ceux qui ont été remplacés, tout comme à la fois il les nie ; ces derniers flottent ainsi au sein du poème sans véritablement y être. On peut ainsi observer comment Mallarmé ne fait que suggérer le sens dans son poème et en quoi cette suggestion relève d'une mise en scène conçue comme un labyrinthe où le lecteur s'égare puis retrouve, tout en demeurant irrémédiablement incertain, divers chemins narratifs à interpréter.

Une belle illustration de cette « mise en scène du sens » est analysée dans le détail par Campion dans sa lecture du sonnet « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui »³¹. Le commentateur montre comment la signification dans ce poème est fragilisée par l'ambiguïté interprétative que Mallarmé crée autour de certaines expressions, mais aussi comment cette dernière est protégée par le respect que le poète octroie à la syntaxe qu'il suit scrupuleusement et qui permet de ce fait au lecteur de dégager un certain sens de ce qui, à la première lecture, pouvait lui apparaître comme très dense et très obscur :

Le vierge, le vivace, le bel aujourd'hui

³⁰ Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, Denoël/Gonthier, 1976, p. 138.

³¹ Pierre Campion, *Mallarmé, poésie et philosophie*, p. 51.

Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne³².

Le poème porte sur un cygne dont le reflet semble être resté prisonnier de la glace d'un lac qu'il n'a pas quitté avant la venue de l'hiver. Toutefois, nous ne nous attarderons pas tant ici sur ce que le poème raconte, que sur la manière avec laquelle il le fait, qui provoque chez le lecteur de nombreux questionnements. Par exemple, à la lecture du premier vers, nous sommes portés à croire que les adjectifs « vierge », « vivace » et « bel » sont attachés au nom « aujourd'hui ». Cependant, à la lecture de celui qui suit, nous nous rendons compte que ces adjectifs ont peut-être été substantivés et qu'ils se tiendraient ainsi de manière autonome, sans

³² Stéphane Mallarmé, « Le vierge, le vivace, le bel aujourd'hui », dans *Poésies*, p. 74.

être attachés au nom « aujourd’hui », qui, plutôt que d’occuper grammaticalement la fonction de sujet, occuperait celle de complément de phrase en tant qu’indicateur temporel. À la lecture de ce deuxième vers, nous sommes ensuite portés à penser que c’est le « nous » qui sera « déchirer » et non pas le « lac » comme nous l’apprendrons seulement à la lecture du vers suivant. Néanmoins, il pourrait les déchirer tous deux si le « lac dur » correspondait en fait au « nous » en tant qu’il serait une expression mise en apposition à ce dernier (« nous : ce lac dur ») comme nous le fait judicieusement remarquer Champion³³.

Cette polysémie a même eu raison de l’éditeur Gallimard qui dans son édition dans *La Bibliothèque de la Pléiade* a commis une erreur de lecture significative au sein des neuvième et dixième vers (« Tout son col secouera cette blanche agonie/ Par l’espace infligée à l’oiseau qui le nie ») où il a accordé le participe passé avec « espace » plutôt qu’avec « agonie », donnant lieu à « infligé ». Cette erreur selon Champion illustre à merveille comment le poème est constitué de manière à suggérer un autre vers possible. Même si l’accord du participe passé avec le nom féminin vient infirmer l’autre possibilité, on peut entendre tout de même cette dernière au sein du poème, surtout par une lecture à haute voix où l’ambiguïté demeure entière.

Campion par cette analyse récapitule en détail tout ce qui se passe dans la tête du lecteur lorsqu’il tente de déchiffrer le sens de ces vers. Il essaie de montrer comment cette lecture est en fait constituée à la manière d’une pièce de théâtre où la recherche du sens du poème ressemble à une intrigue riche en rebondissements :

Au vers 2, dans l’ordre dynamique et naturel de la lecture, le pronom *nous* ne se présente d’abord à l’esprit du lecteur, et ne peut d’abord être compris par lui, que comme le régime direct du verbe *déchirer* qui le suit dans le même hémistiche. Mais,

³³ *Ibid.*, p. 53.

dès l'attaque du vers 3, une péripétie survient : une impossibilité grammaticale surgit, que le lecteur doit résoudre, et au plus vite, car le rythme propre du vers et le temps du théâtre le pressent. En effet, à cet instant, une autre expression se présente à son regard et au débit obligé de la parole imaginaire pour remplir la fonction de régime, la séquence de *ce lac dur oublié*, qui forme le premier hémistiche. Dans cette urgence, le lecteur doit à la fois continuer de progresser et revenir en arrière sur le pronom *nous* pour lui donner la fonction de régime indirect du verbe *déchirer* ou, plus exactement, celle que la syntaxe française a héritée du datif éthique latin (« pour nous, dans notre intérêt »). A moins que, reprenant le mouvement de sa lecture et retournant vivement à *ce lac dur*, il n'en fasse une expression mise en apposition à nous (« nous : ce lac dur »). À moins encore qu'il ne décide de ne pas trancher entre ces deux solutions grammaticalement, sémantiquement et éthiquement possibles, de les garder et de les superposer dans sa pensée. Mais, entre-temps, il s'est encore passé d'autres événements dans ce vers 2 [...] ³⁴.

Campion nous rappelle toutefois que cette intrigue a été constituée de toutes pièces par Mallarmé qui, dans son travail d'écriture, l'aurait construite délibérément en ayant prévu les endroits où le lecteur pourrait s'égarer, ainsi que le chemin par lequel il pourrait en partie se retrouver.

Ce qui se dégage finalement de l'analyse de ces trois poèmes, c'est que l'élaboration de leur sens se produit avant tout à partir de la langue qui les constitue et dépend ainsi très peu du monde extérieur auquel, au fond, ils font très peu référence. Le constat de ce repli de la poésie sur elle-même constituera pour Bonnefoy l'une des problématiques majeures autour de laquelle il construira son œuvre et qu'il tentera de résoudre en développant par ses poèmes une écriture transitive qui permette de briser cet isolement et d'entrer en contact avec le monde, celle de l'expérience sensible, particulière à chacun, des êtres et des choses.

En dehors de ses qualités remarquables et de la place de choix qu'elle occupe dans la critique de la poésie moderne française, nous nous sommes appuyés sur la lecture de Friedrich (

³⁴ *Ibid.*

Structures de la poésie moderne, 1956) pour élaborer notre présentation de la poétique mallarméenne afin de donner à voir à quoi pouvait ressembler la conception que l'on se faisait de cette dernière en 1956, moment à partir duquel Bonnefoy commence à publier des textes importants (*Du mouvement et de l'immobilité de Douve* et « Les tombeaux de Ravenne » paraissent tous deux en 1953). On remarque dans cette lecture de Friedrich que la poétique mallarméenne est presque exclusivement associée à la négativité. Le commentateur semble de ce fait s'être appuyé en grande partie sur les commentaires de Valéry et de Blanchot qui faisaient autorité à l'époque et qui dressaient un portrait de l'œuvre, comme de l'homme, comme étant tout à fait détachés du monde. Cette interprétation ne fait cependant plus aujourd'hui consensus comme en témoigne celle de Campion, parue en 1996, qui met davantage en lumière la présence qu'occupe le poète au sein de ses poèmes. Comme le relève Michel Sandras³⁵, beaucoup de commentateurs ces dernières années (auxquels se joignent les commentaires de Bonnefoy) — dont Bertrand Marchal, responsable de l'édition de ses œuvres complètes dans *La Bibliothèque de la Pléiade* — ont travaillé à déconstruire cette image du « poète du néant » que l'on se faisait de lui, pour souligner l'importance que Mallarmé accordait à l'intérieur de ses poèmes au monde sensible (aux objets notamment), aux événements particuliers (dans ses *Vers de circonstance*) ainsi qu'aux situations de la vie de tous les jours. D'ailleurs, dans son ouvrage *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Jean-Pierre Richard montre tout l'intérêt que ce dernier portait dans ses poèmes pour certains objets et certaines matières³⁶.

³⁵ Michel Sandras, « La poésie comme expérience : Blanchot lecteur de Mallarmé », dans *Idées de la poésie, idées de la prose*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 130-133.

³⁶ *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961.

Si ces travaux, en s'attardant sur certains aspects importants de l'œuvre qui étaient demeurés dans l'ombre durant les premières décennies de sa réception, ont heureusement nuancé cette image d'un Mallarmé poète de la négativité, ils ne l'ont pas pour autant complètement démentie, car elle demeure en partie justifiée. Elle comporte ce qu'on pourrait appeler une tradition de commentateurs qui se sont réclamés de cette dernière et ont construit autour d'elle une conception de la littérature en tant que lieu du néant. Nous retracerons cette filiation à travers les figures de Valéry et de Blanchot qui en commentant l'œuvre mallarméenne dont ils se réclament, ont formulé leur propre conception de la littérature. Dans un deuxième temps nous présenterons la critique qu'a pu faire Bonnefoy de ces interprétations, pour finalement exposer sa propre lecture de l'œuvre mallarméenne.

Chapitre 3. La lecture de Valéry : abstraction et forme pure

Au début du siècle, Valéry était considéré, aux dires de Sandras, comme le commentateur « autorisé » de celui dont il se considérait le disciple³⁷. Dans ses articles portant sur Mallarmé, il insiste beaucoup sur le caractère idéaliste de ses poèmes et de son travail³⁸. Sa poésie est présentée avant tout comme en étant une qui s'est constituée sur la base de plusieurs refus : de

³⁷ Michel Sandras, « La poésie comme expérience : Blanchot lecteur de Mallarmé », p.128.

³⁸ « Stéphane Mallarmé », « Dernière visite à Mallarmé », « Lettre sur Mallarmé », « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé », « Mallarmé », » dans *Œuvres complètes, vol. I*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

la vie, des sentiments, de la narration et même de la représentation. Elle apparaît ainsi à ses yeux comme une véritable forme pure sans référent³⁹.

À plusieurs reprises, il compare son travail à celui d'un homme de science qui, entièrement absorbé par ses expériences, ses calculs et ses réflexions, se serait détourné de la vie :

Que Mallarmé, sans culture ni tendance scientifique se soit risqué dans des entreprises que l'on peut comparer à celles des artistes du nombre et de l'ordre; qu'il se soit consumé dans un effort merveilleusement solitaire; qu'il se soit éloigné dans ses pensées comme tout être qui creuse ou ordonne les siennes s'éloigne des humains, en s'éloignant de la confusion et de la superficie – ceci témoigne de la hardiesse et de la profondeur de son esprit [...]⁴⁰.

On remarque que la poésie est ici comparée à un travail, à une « entreprise » qui comporte des « efforts », s'opposant de ce fait au concept de « génie » qui, visité par les muses, écrit sous l'impulsion de l'inspiration. Ce travail en est un d'abstraction et de concentration : il s'agit de s'abstraire du monde pour arriver à produire les formes les plus pures. C'est pourquoi il est comparé à celui des mathématiques et à celui de la philosophie : il s'agit d'un travail de réflexion et d'intelligence. L'isolement qu'il requiert est si grand qu'il est même associé par Valéry à une forme d'ascétisme :

Un homme qui renonce au monde se met dans la condition de le comprendre. Celui-ci dont je parle, et qui tendait vers ses délices absolues [sic] par l'exercice d'une sorte d'ascétisme, puisqu'il avait repoussé toutes les facilités de son art et leurs heureuses conséquences, il avait bien mérité d'en apercevoir la profondeur⁴¹.

³⁹ Pour établir cette filiation, nous avons eu recours à l'ouvrage de Dominique Combe, *Poésie et récit*, où l'auteur analyse comment la poésie moderne française s'est élaborée à partir d'un refus du narratif. Dans les chapitres « L'exclusion du narratif » et « La poésie pure », il montre comment cette volonté a tout d'abord été énoncée par Mallarmé (qui dans ses *Divagations* oppose langage brut et langage essentiel), pour être reprise ensuite par Valéry qui accentuera cette séparation en voulant faire de la poésie une véritable forme pure. (*Poésie et récit*, José Corti, 1989.)

⁴⁰ Paul Valéry, « Lettre sur Mallarmé » dans *Œuvres complètes*, vol. I, p. 636.

⁴¹ « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé... », dans *Ibid.*, p. 621.

Ainsi, ce qui caractérise la poésie de Mallarmé pour Valéry, c'est avant tout ce à quoi elle se refuse. Il a d'ailleurs souvent recours à un discours relatif à la pureté pour la décrire, toute impureté semblant se rapporter à ce qui ne concernerait pas l'esprit :

Le premier mouvement de sa recherche fut nécessairement pour définir et pour produire la plus exquise et la plus parfaite beauté. Le voici d'abord qui détermine et qui sépare les éléments les plus précieux. Il s'étudie à les assembler sans mélange et commence par là de s'éloigner des autres poètes, dont même les plus illustres sont entachés d'impuretés, mêlés d'absences, affaiblis de longueurs. [...] Ce sont des corps glorieux que les corps de ses pensées : ils sont subtils et incorruptibles⁴².

De la manière qu'ils sont décrits par Valéry, les poèmes mallarméens ressemblent presque à des idées platoniciennes : éloignés, composés d'aucun mélange et définis par « la plus exquise et la plus parfaite beauté », ce sont des corps « incorruptibles » qui relèvent de l'« absol[u] ». Ils sont si purs qu'ils seraient sans référent ; c'est pourquoi ils sont comparés à des œuvres musicales, comme ici à celles de Jean-Sébastien Bach :

Une œuvre de musique absolument pure, une composition de Sébastien Bach, par exemple, qui n'emprunte rien au sentiment, mais qui construit *un sentiment sans modèle*, et dont toute la beauté consiste dans ses combinaisons, dans l'édification d'un ordre intuitif séparé, est une acquisition inestimable, une immense valeur tirée du néant...⁴³

Comme les œuvres du compositeur allemand, les poèmes mallarméens, aux dires du commentateur, n'emprunteraient rien au sentiment, mais en construiraient plutôt un qui serait « sans modèle ». Ils sont ainsi décrits comme des formes pures, des structures infiniment

⁴² *Ibid.*, p. 620.

⁴³ Paul Valéry, « Stéphane Mallarmé », dans *Ibid.*, p. 676.

complexes, mais sans véritable contenu. Plutôt que de représenter le monde, ils apparaissent comme surgis du néant ; ce sont des variations autour d'un vide, d'une absence.

Toutefois, lorsque Valéry commente le travail poétique de Mallarmé, on peut s'interroger s'il n'exprime pas en fait sans le savoir sa propre vision de la poésie. Lui-même admet dans une lettre qu'il n'aurait pu écrire un ouvrage sur celui qui a eu une si grande importance dans sa formation, car il n'aurait pas su démêler sa propre vision de celle de son prédécesseur, tant son influence sur lui a été grande :

Je sens trop que je n'en pourrais parler à fond sans parler excessivement de moi-même. [...] Il a joué sans le savoir un si grand rôle dans mon histoire interne, modifié par sa seule existence tant d'évaluations en moi, son *action de présence* m'a assuré de tant de choses, m'a confirmé dans tant de choses; et davantage, elle m'a intimement interdit tant de choses que je ne sais enfin démêler ce qu'il fut de ce qu'il me fût⁴⁴.

La lecture de Mallarmé a éminemment bouleversé le jeune Valéry comme il le raconte lui-même dans son texte « Stéphane Mallarmé ». Elle a complètement changé la vision qu'il se faisait de la poésie à l'époque et a durablement influencé sa trajectoire au sein de la sphère littéraire. Comme nous nous sommes efforcés de le montrer, c'est en premier lieu le caractère hautement intellectuel de ces poèmes qui l'a frappé. L'écriture lui apparaissait alors pour la toute première fois comme une véritable expérience de l'esprit, malgré l'importance accordée à la matière sonore des mots.

Nous pouvons cependant nous demander si cette description qu'il fait de la poésie mallarméenne comme « forme pure », ne serait pas tout compte fait sa propre conception de la poésie qu'il croit voir surgir chez Mallarmé. Celle-ci n'apparaît d'ailleurs pas dans les écrits de

⁴⁴ Paul Valéry, « Lettre sur Mallarmé », dans *Ibid.*, p. 636.

l'auteur concerné, du moins pas de manière aussi explicite et aussi tranchée, comme si Valéry avait amplifié chez celui qu'il commente ce qui l'avait marqué, lui, dans sa propre lecture. Au contraire, c'est plutôt dans les écrits de Valéry lui-même sur la poésie qu'on en retrouve une telle définition :

Enseigner, raconter, peindre, donner le frisson ou tirer les larmes, à tout cela suffirait largement la prose, dont c'est aussi l'objet naturel [...]. [...] Pour isoler une préparation de poésie à l'état pur, il faut dissocier et écarter les éléments qui sont aussi ceux de la prose : narration, drame, didactisme, éloquence, images, raisonnement, etc. L'essence de la poésie, la poésie pure, ce sera ce qui restera après cette opération⁴⁵.

C'est avant tout lui qui voit à la base de la poésie des refus où le poète devrait « isoler », « dissocier », « écarter » pour arriver à une certaine pureté. On reconnaît aussi l'emploi du langage scientifique qu'il prêtait à Mallarmé (alors que lui-même se sentait plutôt éloigné de la science) : « une préparation de poésie pure », une « opération », etc. Plus largement, c'est à la prose qu'il oppose cette dernière :

La poésie ainsi entendue est radicalement distincte de toute prose : en particulier, elle s'oppose nettement à la description et à la narration d'événements qui tendent à donner l'illusion de la réalité, c'est-à-dire au roman et au conte quand leur objet est de donner puissance du vrai à des récits, portraits, scènes et autres représentations de la vie réelle⁴⁶.

Par cette opposition, il l'oppose aussi à la vie ; la poésie selon lui ne doit pas représenter la « vie réelle », mais doit apparaître au contraire comme si elle surgissait du néant. C'est en ce sens qu'il se distingue du conte et du roman. Elle se doit d'être une forme pure. On le remarque lorsqu'il

⁴⁵ Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, édité par Émile Chamontin, coll. « Le livre », 1926, p. 61-62.

⁴⁶ Paul Valéry, « Propos sur la poésie » dans *Œuvres complètes vol. I*, p. 1376.

commente son propre poème « Le cimetière marin » ; il y raconte que c'est d'abord une forme qui lui est venue à l'esprit :

Quant au *Cimetière marin*, cette intention ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps. [...] Toutes les fois que je songe à l'art d'écrire (en vers ou en prose), le même « idéal » se déclare à mon esprit. Le mythe de la « création » nous séduit à vouloir faire quelque chose de rien. Je rêve donc que je trouve progressivement mon ouvrage à partir de pures conditions de forme, de plus en plus réfléchies, — précisées jusqu'au point qu'elles proposent ou imposent presque... un *sujet*, — ou du moins une famille de sujets. [...] Conséquence capitale : les « idées » qui figurent dans une œuvre poétique n'y jouent pas le même rôle, ne sont pas du tout des *valeurs de même espèce*, que les « idées » de la prose⁴⁷.

En matière de poésie, la forme pour Valéry semble ainsi plus importante que les idées qu'elle exprime ; du moins, ce serait elle qui déterminerait avant tout le contenu du poème.

Bien sûr, il est question chez Mallarmé de « notion pure » lorsqu'il oppose le langage essentiel au langage brut dans son célèbre article « Crise de vers ». Il y est aussi question de « mystère », de « disparition vibratoire », de « néant ». Toutefois, nulle part dans ses textes, il n'est question de manière aussi tranchée d'atteindre une telle pureté par le refus d'autant d'aspects du langage, et ce, de manière aussi véhémente. Nulle part la poésie chez lui est à ce point associée à la solitude et à un tel refus du monde, hormis peut-être dans ses lettres de 1866 et 1867 où il raconte à ses amis l'étendue de la crise qu'il est en train de traverser. Ainsi, la présentation que fait Valéry de l'œuvre de Mallarmé semble plutôt en être une lecture, qui, en soi, n'est pas fausse, mais qui en offre tout de même une image tronquée, en insistant sur certains aspects de sa poétique tout en ignorant d'autres. Elle reflète ainsi plutôt la conception de la

⁴⁷Paul Valéry, « Au sujet du cimetière marin » dans *Ibid.*, p. 1503-1505.

poésie que s'est construite Valéry en côtoyant l'œuvre de celui qui l'a si profondément marqué, comme le constate Blanchot :

Valéry n'a cessé d'honorer Mallarmé et de commenter son attitude poétique. Jusqu'aux derniers jours, il lui est resté fidèle comme Platon à Socrate. Mais comme Platon, il a, par sa propre gloire, par ses recherches infiniment développées, par une manière de voir, d'admirer et de comprendre conforme à ces recherches, éclairé et voilé la figure de son maître; il lui a fait écran en l'illuminant; il lui a trop donné, trop emprunté. Les deux œuvres sont fort distinctes, mais leurs idées le sont moins; et ce que les conceptions de Mallarmé ont de tout à fait singulier a été comme effacé par l'importance qu'elles ont reçue des idées presque semblables, mais plus fortes et surtout plus fortement, plus obstinément proposées, que nous trouvons dans les pages des *Variétés* ou dans tant d'autres morceaux en prose⁴⁸.

Ce qui est intéressant de relever dans cette observation faite par Maurice Blanchot, et que nous nous efforcerons de démontrer plus tard, c'est que cette même critique pourrait lui être adressée lorsqu'il commente la poétique mallarméenne.

Chapitre 4. Bonnefoy : la finitude plutôt que la forme pure

Bonnefoy, qui succèdera à Valéry des décennies plus tard à la chaire de poétique du Collège de France, parle en ces termes de celui dont il se rappelle avoir été l'élève au sein du même établissement lorsqu'il y étudiait :

Une fois de plus je me souviens de celui que j'écoutais au Collège de France en 1944, être si gracieux, d'un esprit si délié et pourtant si vain, forme décolorée comme les ombres de ses dialogues, eux-mêmes déjà des ombres. Et je pense qu'il fut dans notre temps le seul vrai poète maudit, à l'abri du malheur sans doute et de l'imagination du malheur mais condamné aux idées, aux mots (à la part intelligible du mot), faute

⁴⁸ Maurice Blanchot, « Le mythe de Mallarmé », dans *La part du feu*, Gallimard, 1949, p.35-36.

d'avoir su aimer les choses, et privé de cette essentielle joie mêlée de larmes qui arrache d'un coup l'œuvre poétique à sa nuit⁴⁹.

Dans cet article, il reproche à son ancien professeur cet amour inconditionnel qu'il voue aux idées et à leur pureté vis-à-vis des objets du monde qui auraient pu les contaminer. En tant qu'œuvre qui se veut strictement appartenir à l'ordre de l'esprit, l'écriture chez lui se détache de la vie, de ce que Bonnefoy appelle la « présence », laquelle lui est si chère et qui correspond selon lui à la vraie nature de la poésie : nous rendre plus proche du monde, ce dont la modernité et ses méthodes de pensée scientifiques et conceptuelles nous auraient séparé. En relevant combien le motif du sommeil occupe une place importante au sein de l'œuvre de son aîné, il dénonce que ce dernier ait méconnu cette « présence », plongé dans la léthargie de ses écrits, prisonnier d'une pensée qui dort, obnubilée par la « rêverie de l'idée ⁵⁰ ».

S'il le compare à Mallarmé, dont il se réclamait — car lui le premier associait le mot à l'idée —, c'est pour relever en quoi leur conception de cette dernière se distingue. Mallarmé savait, selon Bonnefoy, que les idées ne sont pas, pas encore, et que seul le *livre* « par sa vertu liante et instauratrice », arrive à « fonder un règne où elles seraient ⁵¹ ». Pour son commentateur, c'est cet espoir de salut qui fait de cet « admirable projet », un projet poétique. Au contraire, l'activité d'écriture chez Valéry, perçue avant tout comme un moyen en vue d'explorer tous les confins du royaume de l'esprit, a quelque chose de vain, que Bonnefoy rapproche d'un triste jeu :

La vraie malédiction en ce monde est d'y être réduit au jeu. Le vers de Valéry, qui n'a d'être et de recours qu'en ses propres règles, ce mélange de divertissement et de

⁴⁹ Yves Bonnefoy, « Paul Valéry », dans *L'Improbable*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983 [1980], p. 104.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁵¹ *Ibid.*, p. 100.

savoir, cette partie d'échecs où l'on n'en finit pas de jouer au plus fin avec l'idée ou l'écho, n'est que précarité et tristesse⁵².

Bonnefoy reproche à Valéry de s'être concentré strictement sur la forme de ses poèmes et de s'être ainsi enfermé au sein de ceux-ci, à l'écart du monde. Leur vanité provient aussi pour lui du fait que leur auteur affirmait écrire avant tout pour l'expérience intellectuelle que cette activité lui procurait, ses écrits semblant de ce fait lui être secondaires. On comprend comment une telle conception de la poésie a pu poser problème à celui qui voit plutôt en elle un moyen de se rapprocher de la vie vécue, en sa concrétude, en une expérience marquée par la sensibilité de chacun.

Bonnefoy, dans cet article, fait d'ailleurs remarquer que celui dont Valéry n'avait de cesse de se réclamer, Mallarmé, n'a pu lui-même éviter dans son entreprise de se confronter au temps, au lieu et à la matière ; c'est-à-dire au *hasard*, auquel il a consacré son célèbre et tout dernier poème. La plus grande erreur de Valéry, pour Bonnefoy, a ainsi été de se refuser à voir dans la poésie moderne française la volonté qui la caractérise de se tourner vers le particulier. Au « cimetière marin », où il est question de la mer, du ciel et du soleil, en tant qu'essences désincarnées, Bonnefoy oppose les poèmes baudelairiens qui témoignent d'une conscience aigüe de la mort et dont il se sent de ce fait plus proche, dès lors qu'ils se consacrent aux choses particulières ainsi qu'à leur caractère éphémère ; le poème « À une passante » en étant pour lui un bel exemple.

⁵² *Ibid.*, p. 104.

Or, selon Bonnefoy, Valéry aurait écrit sur Baudelaire « les pages les plus butées⁵³ ». On suppose qu'il fait référence ici à la célèbre conférence que Valéry a donnée sur le poète des *Fleurs du mal*, publiée plus tard sous le titre de « Situation de Baudelaire », où il s'emploie à démontrer que ce qui distingue avant tout ses poèmes, c'est leur qualité formelle. Il voit en Baudelaire quelqu'un qui s'est efforcé (et a réussi) à « construire un langage dans le langage ». Le résultat pour Valéry en est une « parole extraordinaire », à la « ligne mélodique admirablement pure » et à la « sonorité parfaitement tenue qui la distinguent de toute prose »⁵⁴, qui se fait reconnaître par « le rythme et les harmonies qui la soutiennent » tout comme par « la plénitude et [la] netteté singulière de son timbre ».

Si Valéry insiste sur la « voix » de Baudelaire, sur la « musique » de ses vers et sur le « charme » que ceux-ci exercent à l'oreille de celui qui les écoute, nulle part il ne mentionne l'intérêt de ce dernier pour les choses de ce monde⁵⁵. Cette divergence d'interprétation d'avec Bonnefoy illustre à merveille leur différente conception de la poésie et en quoi elles s'opposent. Cette divergence est d'ailleurs nettement visible lorsque Valéry commente « Recueillement », qualifiant d'« ineptie⁵⁶ » les vers centraux de ce poème de Baudelaire, lesquels contrastent

⁵³ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁴ Paul Valéry, « Situation de Baudelaire », dans *Œuvres complètes*, vol I, p. 611.

⁵⁵ Valéry comprend d'ailleurs cette passion de Mallarmé pour la forme, qu'il travaille dans ses poèmes à la manière d'un véritable orfèvre, comme ayant Baudelaire pour véritable modèle, qui, contre le romantisme, aurait ouvert la voie à ce genre de travail et l'aurait rendu possible. S'il est incontestable que les premiers poèmes mallarméens ressemblent à s'y méprendre à ceux des *Fleurs du mal*, on peut s'interroger à savoir si ce n'est pas davantage par leur thématique qu'ils s'en rapprochent. Surtout que la forme que Mallarmé développera dans ses œuvres de maturité sera très différente de la prosodie baudelairienne. Il est cependant intéressant de constater que Valéry trace une filiation entre les poétiques de ces poètes, qui même si elles sont très différentes, auraient en commun une grande maîtrise formelle sur le plan de la syntaxe et de la musicalité du vers.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

bizarrement pour lui avec la « magie » de ceux qui les entourent, c'est-à-dire les premiers et les derniers, qu'il compte parmi les plus remarquables du recueil des *Fleurs du mal* :

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.

Tu réclamaïs le Soir; il descend; le voici :

Une atmosphère obscure enveloppe la ville,

Aux un portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,

Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,

Va cueillir des remords dans la fête servile,

Ma douleur, donne-moi la main; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,

Sur les balcons du ciel, en robes surannées;

Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,

Et, comme un long linceul traînant à l'Orient

Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche⁵⁷.

Il est intéressant de remarquer que les vers dont il est question ici, ceux vraisemblablement de la deuxième strophe, traitent d'une réalité extérieure au poème (introduite par la conjonction de subordination « pendant que »), tout comme de la mort (« la multitude vile des mortels »), deux thématiques que Bonnefoy reproche à Valéry d'avoir évitées dans son œuvre, leur absence

⁵⁷ Charles Baudelaire, « Recueillement », dans *Les Fleurs du mal*, éd. Jacques Dupont, Garnier-Flammarion, 1991, p. 235.

éloignant pour lui cette dernière de la vie. Outre le fait que ces vers s'apparentent d'avantage au récit par leur forme plus prosaïque, comme le condamne Valéry, on peut penser que c'est aussi parce qu'ils posent un regard sur « la fête servile » qui se déroule loin des états d'âmes exprimés par le poète, qu'ils sont pour lui si insignifiants : loin des essences et des idées, ils traitent de la condition la plus ordinaire de l'existence.

C'est ce que Bonnefoy au contraire loue chez Baudelaire : cette prise en compte sérieuse et grave visant à représenter le monde en ses multiples caractéristiques (en ce qu'elles sont particulières, finies, corruptibles et mortelles) et d'espérer de cette entreprise une forme de salut. En effet, même si Baudelaire éprouve par rapport au temps qui passe et qui nous rapproche de plus en plus du tombeau beaucoup d'angoisse et de désespoir, Bonnefoy perçoit dans des poèmes tels que « La charogne », « Une martyre » et « Un voyage à Cythère » (qui sont pour lui hautement révélateurs), une joie ardente, comme si le poète associait en fin de compte la mort à une forme de Bien, qu'il entrevoyait en elle une lueur, malgré la nuit dans laquelle elle nous plonge⁵⁸. Ce rapport à la mort dans son œuvre semble néanmoins être demeuré pour lui un problème selon Bonnefoy, qu'il n'a osé clairement poser, mais qu'il a subi plutôt comme une énigme qui traverse et illumine tout son recueil.

La poésie française doit selon Bonnefoy poursuivre (à l'époque où il écrit, en 1959) ce geste entamé par Baudelaire, mais en l'assumant cette fois-ci pleinement, en célébrant cet *ici* et *maintenant* sans tristesse, ni désespoir, malgré la précarité que ce choix suppose, notamment vis-à-vis de la mort. Il perçoit dans la poursuite de cette entreprise baudelairienne la continuation

⁵⁸ Cette lueur surgit à la fin par exemple des poèmes « L'Irrémédiable » et « L'Irréparable » où la mort ruisselle comme un « soleil nouveau », comme Baudelaire l'écrit dans « La mort des artistes ».

aussi d'un certain esprit chrétien au sens où, comme il l'écrit, « Jésus a souffert sous Ponce Pilate, donnant une dignité à un lieu et à une heure, une réalité à chaque être⁵⁹ ». Dieu s'étant fait homme, l'universel s'est incarné dans le particulier par la venue de ce messie. Le problème néanmoins de notre époque, selon Bonnefoy, réside en grande partie dans le fait qu'elle doit reprendre cette pensée du christianisme, tout en s'y opposant, puisque cette dernière « n'affirme qu'un court instant l'existence singulière. Chose créée, il la reconduit à Dieu dans les voies de la providence et voici *ce qui est* privé une fois encore de sa valeur d'absolue⁶⁰ ». Ainsi, face à l'effondrement de la pensée religieuse, sous lequel un certain rapport signifiant au monde s'est à sa suite entièrement écroulé, il nous faut selon Bonnefoy redonner sens à ce qui est, en repensant, notamment par l'exercice de l'art, notre rapport à ces « choses inertes » et ces êtres à nos yeux désormais « lointains », avant qu'ils ne deviennent pour nous que de simples « matériau[x] »⁶¹. La poésie aurait ainsi pour tâche selon lui de réenchanter le monde, lequel est devenu dans la modernité une « terre vaine » (comme l'a si bien illustré selon lui T.S. Elliott dans son *Waste Land*), mais sans proposer le recours à aucun autre monde, que ce soit celui des Idées platoniciennes, celui du discours chrétien de l'au-delà ou bien encore celui proposé par André Breton et le mouvement surréaliste.

C'est en ce sens que Bonnefoy oppose Baudelaire à Mallarmé, poète pour sa part de l'Idée, dont la poétique, comme nous avons précédemment essayé de le démontrer, nous éloigne du référent, plutôt que de nous en rapprocher. Bonnefoy déplore, au moment où il écrit ces lignes (en 1959), que, parmi les poètes les plus importants qui leur ont succédés en France, nombreux

⁵⁹ Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », dans *L'Improbable*, p. 122.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Idem.*

sont ceux qui ont préféré donner suite à cette poétique de la négativité. Il pense ici à Valéry et à sa poésie des essences, à Claudel et son orthodoxie religieuse, au surréalisme et son projet de dépasser le réel⁶², au nouveau roman où celui qui parle doit s'effacer, mais plus largement à ce « grand espace moderne » d'où émane « une parole de pessimisme » et de « scepticisme », affecté par une crise (celle du sens) « qui propose le legs d'un monde vide »⁶³. Bonnefoy, même s'il prend acte de la poétique Mallarméenne, désirera toutefois dans son œuvre s'en détourner, poursuivant plutôt sur le chemin initié par le poète des *Fleurs du mal* en faveur du monde ici-bas.

Le rapport qu'il entretient avec les choses de ce monde et le salut qu'il entrevoit dans le geste poétique de les nommer est perceptible dans son article « La poésie française et le principe d'identité », appartenant lui aussi à son essai *L'Improbable*, où il décrit sa rencontre avec une salamandre après être entré à l'intérieur d'une maison en ruine. Rappelons que cet amphibien symbolisait, dans la tradition antique et chrétienne, le triomphe sur la mort, par la capacité qu'on lui attribuait alors d'être insensible aux effets du feu, qu'il était même capable d'éteindre croyait-on⁶⁴. Bonnefoy, en choisissant cet animal, met donc à profit l'imaginaire qui l'entoure pour servir son propos, à savoir que de nommer une chose ne revient pas à l'anéantir, mais bien à la rendre présente. Cette créature est d'ailleurs une figure importante de son univers poétique, qui symbolise, aux côtés de Phénix et de Perséphone, par exemple, la foi patiente et ardente en une renaissance possible après une traversée de la mort. Cette traversée peut être mise en rapport

⁶² Si Bonnefoy était proche du milieu surréaliste au début de sa carrière de poète, il s'en est vite séparé. Si ce projet cherchait indéniablement à retrouver une forme d'absolu selon lui, c'est malheureusement en s'éloignant du réel par sa quête d'une « surréalité », raison pour laquelle il a coupé les ponts avec ce mouvement dès 1947 comme il le confie à John E. Jackson (Yves Bonnefoy, « Entretien avec John E. Jackson », dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, p. 68-87.)

⁶³ Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », dans *L'Improbable*, p. 120.

⁶⁴ Hervé Pinnoteau, « Salamandre, *héraldique* », *Encyclopaedia Universalis*, disponible en ligne, consulté le 12 août 2018, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/salamandre-heraldique/>

avec l'expérience langagière telle que la comprend Bonnefoy, qui, d'après son versant conceptuel, conduit à l'effacement de la présence de la chose à laquelle on fait référence lorsqu'on parle ou on écrit, mais qui pourrait toutefois être « ressuscitée » par un certain dire poétique.

Dans cette anecdote, qui semble plutôt relever d'une savante fabulation, étant donné l'importante symbolique que l'on y retrouve, Bonnefoy oppose, pour nommer l'animal, l'expression « une salamandre », à celle de « la salamandre » :

Et j'imaginerai, ou me rappellerai [...] que j'entre un jour d'été dans une maison en ruine et vois soudain, sur le mur, une salamandre. Eh bien, plusieurs chemins se sont ouverts devant moi. Je puis analyser ce que m'apporte ma perception, et ainsi, profitant de l'expérience des autres êtres, séparer en esprit cette petite vie des autres données du monde, et la classer, comme ferait le mot de la prose, et me dire : « *Une salamandre* », puis poursuivre ma promenade, toujours distrait, demeuré comme à la surface de la rencontre. Mais d'autres mouvements, plus en profondeur sont possibles. [...] Car voici la troisième voie : et que par un acte toujours soudain, ce réel qui se dissociait, s'extériorisait, se *rassemble*, et cette fois dans une surabondance où je suis pris et sauvé. C'est comme si j'avais accepté, *vécu*, cette salamandre, et désormais, loin d'avoir à être expliquée par d'autres aspects du réel, c'est elle, présente ici comme le cœur doucement battant de la terre, qui se fait l'origine de ce qui est. Disons – bien que cette expérience soit peu dicible – qu'elle s'est dévoilée, devenue ou redevenue *la* salamandre – ainsi dit-on *la* fée – dans un acte pur d'exister où son « essence » est comprise⁶⁵.

La première évoque trop pour lui le concept général de l'animal où ce qui se trouve devant lui en vient à perdre de sa présence. Elle suggère à ses yeux une méthode de pensée scientifique qui s'élabore avant tout par la séparation et l'opposition. Sous cette expression, il fait donc l'expérience d'un monde divisé : la salamandre s'oppose au mur de pierre sur lequel elle se trouve, tout comme les différentes parties de son corps s'opposent les unes aux autres pour finir

⁶⁵ Yves Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », dans *L'Improbable*, p. 248-250.

par l'annihiler en tant qu'entité. La distinction la plus importante qui se révèle à travers cette expérience langagière est néanmoins celle qu'il perçoit alors entre le mot et la chose, entre lesquels il découvre qu'il y a inadéquation. Il est alors « fasciné » par cette chose qui n'a plus de nom, c'est ce qu'il appelle « la mauvaise présence⁶⁶ ». Celle-ci pourrait être associée aux essences désincarnées qu'il perçoit dans les poèmes de Valéry.

Lorsqu'il parvient toutefois à prononcer les mots « la salamandre » (comme on dit « la fée », écrit-il), il réussit, véritablement comme par magie, à sortir de cette torpeur; l'expression réunissant tout ce qui s'était auparavant retrouvé divisé. À la manière d'un nom propre, elle arrive à faire ressurgir la présence de l'animal qui s'était dissipée sous la généralité du concept, tout comme elle parvient à rassembler sous cette même entité toutes les oppositions que ce mode de pensée avait pu générer. Ce point d'ancrage en vient à s'étendre à toute l'expérience du monde qui s'unifie par cet acte de langage où « la parole f[ait] être ce qu'elle nomme⁶⁷ » : elle ouvre l'horizon d'un « lieu », d'une « existence », d'un « destin », pour reprendre les mots de Bonnefoy. Bref, elle permet à cette chose d'exister, tout comme elle le permet à celui qui la prononce.

Cette distinction qui est faite entre les déterminants indéfini (« une ») et défini (« la ») pour nommer l'animal contrevient aux théories linguistiques selon lesquelles le premier serait utilisé pour parler du particulier et le second du général, alors que pour Bonnefoy le mot « une » rappelle davantage la généralité du concept dans laquelle on se perd, tandis que le « la » évoque l'universalité qui rassemble. Au-delà des fondements théoriques sur lesquels elle repose, soulignons que Bonnefoy utilise cette distinction avant tout pour illustrer deux différents rapports

⁶⁶ *Ibid.* p. 249.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 252.

que la langue permettrait d'entretenir avec notre expérience du monde, à savoir de s'en rapprocher ou de s'en éloigner, de le faire exister ou bien disparaître.

Il est aussi intéressant de remarquer la nature chrétienne du vocabulaire employé pour décrire cette expérience : la « mauvaise présence » est comparée au « démon », tout comme au « serpent », tandis que le moment où il est « sauvé » par cette seconde « parole » prononcée — qui est ailleurs aussi appelé « Verbe » —, celle-ci est associée à « l'amour », à « l'invisible », au secours d'un « ange » :

Mais je viens en somme de découvrir l'angoissante tautologie des langues, dont les mots ne disent qu'eux-mêmes, sans prise vraie sur les choses – qui peuvent donc se détacher d'eux, s'absenter. J'appellerai *mauvaise présence* ce mutisme latent du monde. Et je suis même tenté de l'appeler le démon, car il y a un pouvoir, un étrange appel, tapi au fond de ce vide. C'est comme si le néant mimait nos réalités les plus familières pour pénétrer de sa nuit la forme close de l'être. Je subis l'idée de la mort. Je suis fasciné, comme certes par un serpent. Mais, heureusement, c'est alors que je trouve en moi cette liberté qui le nie. Car voici la troisième voie : et que, par un acte toujours soudain, ce réel qui se dissociait, s'extériorise, se *rassemble*, et cette fois dans une surabondance où je suis pris et sauvé. [...]

Disons – car il faut sauver aussi la parole, et du désir fatal de tout définir – que son essence s'est répandue dans l'Essence des autres êtres, comme le flux d'une analogie par laquelle je perçois tout dans la continuité et la suffisance d'un *lieu*, et dans la transparence de l'*unité*. Le mur est justifié, et l'âtre, et l'olivier dehors et la terre. Et moi, redevenu tout cela, réveillé à ma profonde saveur – car cet espace se voûte en moi comme l'intérieur de mon existence –, je suis passé de la perception maudite à l'amour, qui est prescience de l'invisible. [...] La salamandre s'est dégagée de ce monde d'objets qu'avait produit la raison qui analyse, qui prend le risque de demeurer extérieure. Et devant moi, en moi, elle n'est plus que *visage*, bien que ses traits restent matériels. Elle est l'*ange*, qui a chassé les démons, et l'ange qui est unique, car c'est l'Un la grande révélation de cet instant sans limites, où tout se donne à moi pour que je comprenne et je lie.⁶⁸

La langue – et c'est pourquoi on a parlé de *logos*, de « Verbe » – semble promettre au-delà de son moment conceptuel la même unité que celle que propose la vie au-delà des aspects qui ont fragmenté sa présence. Elle semble nous inviter à porter dans sa profondeur la parole qui fera être ce qu'elle nomme – et le mot dès lors me suggérera,

⁶⁸ *Ibid.*, p. 249-250.

miroitement d'unité, non plus de résorber ce qui est dans une formule, mais la formule, au contraire, dans ma participation au réel.⁶⁹ »

Ce recours à l'imaginaire et au vocabulaire chrétien pour décrire cette expérience qui apparaît comme une « révélation », illustre que pour Bonnefoy le geste de nommer en poésie se rapproche davantage d'une « foi » en l'incarnation (qu'il appelle plutôt « espoir » pour se dissocier des connotations trop religieuses de cette notion), que de la pensée conceptuelle⁷⁰. Le poète espère que les choses de ce monde, en étant nommées d'une certaine manière, par exemple ici poétique, pourront réapparaître et se faire à nouveau présentes par l'entremise du langage, c'est-à-dire « ressusciter » de la disparition à laquelle la pensée conceptuelle selon lui les destinait.

Si Bonnefoy dans son article sur Valéry oppose aux essences désincarnées du « Cimetière marin » les vers baudelairiens consacrés à la finitude, il n'en reste pas moins qu'il perçoit au sein du poème de 1920 certains doutes exprimés par le poète vis-à-vis de l'éternel, qui apparaît alors comme bien « maigre » et comme un « beau mensonge⁷¹ » parmi ces pierres tombales qui couvrent les corps de tant de morts qui se décomposent. Un « défaut » apparaît ainsi dans le « grand diamant » de l'Être, un « secret changement » s'y développe, nourri par « [l]es contraintes, [l]es repentirs, [l]es doutes » du poète. Cette ombre au sein du cristal de l'Idée est selon Bonnefoy aperçue par Valéry en grande partie à cause de cette proximité d'avec la mort qu'il expérimente sur le sol de ce cimetière :

⁶⁹ *Ibid.*, p. 251-252.

⁷⁰ « La difficulté de la poésie moderne, c'est qu'elle a à se définir, dans un même instant, par le christianisme et contre lui. [...] Il faut, autrement dit, réinventer un *espoir*. Dans l'espace secret de notre approche de l'être, je ne crois pas que soit de poésie vraie que ne cherche aujourd'hui, et ne veuille chercher jusqu'au dernier souffle, à fonder un nouvel espoir. » (« L'acte et le lieu de la poésie », dans *L'improbable*, p. 122) Cet espoir est celui qu'une présence advienne par le « verbe », comme elle a pu s'incarner en la figure de Jésus. Seulement, Bonnefoy souhaite que celle-ci advienne sans avoir recours à un « au-delà » ; c'est en ce sens qu'il définit tout à la fois sa poétique par et contre le christianisme.

⁷¹ Paul Valéry, « Le Cimetière marin », dans *Poésies*, Gallimard, coll. « Poésie », 1966 [1958], p. 104.

Les morts cachés sont bien dans cette terre
Qui les réchauffe et sèche leur mystère.
Midi là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi-même...
Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement.

Tu n'as que moi pour contenir tes craintes!
Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes
Sont le défaut de ton grand diamant...⁷²

Cette réflexion sur la mort faite par Bonnefoy au sein de ce même article portant sur Valéry n'apparaît pas comme anodine, puisqu'il en a rédigé une autre de plus grande envergure au sein du même recueil d'essais qui porte, lui, sur la tradition funéraire du tombeau⁷³. Ce texte, qui se trouve à être un des plus commentés de l'auteur, expose sa vision de la poésie en tant qu'elle s'oppose à la pensée conceptuelle, cherchant de la sorte à pallier aux lacunes de cette dernière.

Bonnefoy, se remémorant une promenade dans la ville de Ravenne qui regorge de tombeaux byzantins, s'interroge à savoir pourquoi la philosophie a été si peu en mesure à travers son histoire de penser la mort, alors que l'art, notamment par la tradition du monument funéraire, a réussi au contraire à représenter ce rapport en risquant l'idée dans la matière de la pierre et en la faisant advenir comme véritable « présence ». Un parallèle est ici à faire entre le

⁷² *Ibid.*, p. 103.

⁷³ Yves Bonnefoy, « Les tombeaux de Ravenne », dans *L'Improbable*, p. 13.

poème de Valéry où le poète, dans cette lumière de midi qui est rapprochée de celle de l'Être, des Idées qui éclairent la raison, est inquiété par la mort qui repose sous ses pieds. Bonnefoy, au contraire, rapproche ces pierres tombales de ce qui constitue pour lui un véritable poème, qui, plutôt que de tenter de s'évader dans le règne des Idées, des concepts et de l'universel pour s'abstraire de ce qui est particulier, fini et mortel, s'y commet et y repose, dans la matière de la langue et, plus largement, de celle du monde.

Bonnefoy affirme dans son texte que le concept, par les principes d'identité et de permanence qui l'ordonnent, se donne comme « un profond refus de la mort ⁷⁴ ». « Socrate y meurt sans trop d'angoisse ⁷⁵ » écrit-il. Même chez Heidegger, qui fait de la mort l'objet principal de sa réflexion, où elle permet de vivifier le temps et d'orienter l'être (ce que Bonnefoy par ailleurs admire dans sa philosophie); elle apparaît comme une résolution, un objet de pensée défini, où justement rien ne meurt, mais où l'on est au contraire épargné de la mort ⁷⁶. La représentation, qu'il appelle ici « ornement » pour parler de celle qui pare les tombeaux, pourrait recevoir de lui la même critique, à savoir qu'elle préserve de la mort ce qu'elle met en scène ⁷⁷. Cependant, la pierre à partir de laquelle ces derniers sont construits retient à ses yeux l'Idée dans le monde sensible. L'ornement est ainsi pour lui une « Idée risquée » qui se « compromet » dans la matière et la disparition, mais devient par le fait même pour lui « une Idée faite *présence* » ⁷⁸.

Même s'il a recours à plusieurs images pour la représenter, la notion de présence n'est pas explicitement définie par lui, car elle se trouve pour lui en-deçà du concept : elle lui échappe.

⁷⁴ « Les tombeaux de Ravenne », p. 14.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ C'est d'ailleurs ce qu'il reproche aux œuvres de Valéry et à celles de Mallarmé.

⁷⁸ « Les tombeaux de Ravenne », p. 19.

C'est en ce sens qu'elle nous « sauve » selon lui de la morbidité de l'esprit d'abstraction, qui, bien qu'absolument nécessaire pour la compréhension du monde qui nous entoure et la construction d'une société, lorsqu'il est exclusif et replié sur lui-même, nous offre un monde idéal et pur, mais qui demeure vide. Cette notion est aussi associée par lui à une forme d'éternité, non pas celle qui guérit du temps, écrit-il, mais une que l'on « goûte » dans son cours⁷⁹.

Au contraire d'une parole où celui qui la prononce en viendrait à perdre son identité pour avancer sur un chemin impersonnel, comme le propose chacune à leur manière la poésie de Mallarmé et de Valéry (ou du moins une certaine interprétation de celles-ci), ces œuvres d'art inscrites dans la pierre offrent à celui qui les contemple un lieu pour exister ; ancrées à la fois dans la mort et dans la terre, elles forment pour lui un sol sur lequel reposer. Le poème semble pour Bonnefoy devoir être un tel lieu, qui permet à celui qui l'écrit, ainsi qu'à celui qui le lit, d'être et de vivre à partir de ce sol que les mots lui tendent, lui offrant même un horizon, c'est-à-dire un destin qui l'appelle et dans lequel il peut se projeter.

Tout lieu où l'on pourrait vivre, écrit d'ailleurs Bonnefoy, comme il est question pour lui de Ravenne à l'intérieur de cette méditation, vaut « un principe [conceptuel] et est aussi apte que lui à fonder l'universel⁸⁰ ». Il s'agit alors pour lui du *vrai lieu*, une expression qui revient tout au long de son œuvre et qui apparaît comme l'objet de sa quête poétique : un endroit où une unité perdue serait par le langage retrouvée, un peu à la manière de cette rencontre avec une salamandre (que nous avons évoquée précédemment). Bonnefoy a recours à la notion néoplatonicienne de l'Un pour décrire ce phénomène :

⁷⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁰ « Les tombeaux de Ravenne », p. 21.

La salamandre s'est dégagée de ce monde d'objets qu'avait produit la raison qui analyse, qui prend le risque de demeurer extérieure. Et devant moi, en moi, elle n'est plus que *visage*, bien que ses traits restent matériels. Elle est l'*ange*, qui a chassé les démons, et l'ange qui est unique, car c'est l'Un la grande révélation de cet instant sans limites, où tout se donne à moi pour que je comprenne et je lie⁸¹.

Le recours à cette notion néoplatonicienne est une manière pour Bonnefoy de proposer à l'instar de cette philosophie que l'universel peut nous être accessible par le monde sensible (« Comment ce monde sensible, avec les dieux qu'il contient, pourrait-il être séparé du monde intelligible? », écrit Plotin dans ses *Énnéades*)⁸². La critique par Bonnefoy du concept apparaît ainsi plutôt comme une critique avant tout d'une tradition platonicienne⁸³ selon laquelle l'universel ne résiderait que dans le monde des Idées dont le monde sensible ne serait qu'une pâle copie et duquel l'art ne ferait que nous éloigner davantage : « Pour un contact de cette espèce, Platon dressait tout un autre monde, celui des fortes Idées. Que ce monde existe, j'en suis sûr : [...] [s]implement il est *avec nous*. Dans le sensible. L'intelligible, disait Plotin, est l'expression du grand et changeant visage. Rien qui puisse être plus près de nous⁸⁴. » Il est intéressant d'observer que Bonnefoy encore une fois ici n'argumente pas, mais a seulement recours au vocabulaire de cette philosophie néoplatonicienne, comme ici à cette image du « visage ». Comme il le dit, son objet ici n'est pas d'expliquer, mais d'affirmer :

Je ne poserai pas de quelque façon philosophique le problème du sensible. Affirmer tel est mon souci. C'est la vertu des terres nues et des ruines qu'elles enseignent qu'affirmer est un devoir absolu. [...] Je ne sais, je ne veux pas dresser la dialectique du

⁸¹ Yves Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », dans *L'Improbable*, p. 250.

⁸² *Les Énnéades*, (trad. Marie Nicolas Bouillet), Francfort-sur-le-Main, Minerva, 1968, p. 301.

⁸³ Rappelons que le premier recueil de poésie publié par Bonnefoy en 1947 s'intitule « Anti-Platon » où il écrit : « Toutes choses d'ici, pays de l'osier, de la robe, de la pierre, c'est-à-dire : pays de l'eau sur les osiers et les pierres, pays des robes tachées. Ce rire couvert de sang, je vous le dis, trafiquants d'éternel, visages symétriques, absence du regard, pèse plus lourd dans la tête de l'homme que les parfaites Idées, qui ne savent que déteindre sur sa bouche. » (*Poèmes*, Gallimard, coll. « Poésie », 1982 [1978], p. 33)

⁸⁴

monde, placer le sensible dans l'être avec cet art minutieux de la patiente métaphysique : je ne prétends que nommer⁸⁵.

On peut comprendre que sa poésie n'a elle aussi pas d'autre but : nommer ce monde sensible et affirmer sa présence à la manière des pierres que l'on peut trouver sur ces terres nues et de celles qui composent les tombeaux de Ravenne. Tout comme ces dernières, ses poèmes se veulent des représentations qui sont proches de la terre en tant que lieu et qui tout comme elles reposent en quelque sorte sur la mort, en s'intéressant au particulier, c'est-à-dire à ce qui est mortel et qui vit dans l'« ici et maintenant ». Au contraire de Valéry, c'est donc par le particulier qu'il entend rejoindre l'universel et non par la nature générale des Idées.

Chapitre 5. La lecture de Blanchot : la langue comme mise à mort

Un autre commentateur qui a perçu dans la poésie mallarméenne une poétique de la négation est Maurice Blanchot. Alors que Valéry souligne avec insistance le caractère « pur » de son écriture, la rapprochant de la nature de l'Idée, Blanchot perçoit dans cette évanescence une vacuité qu'il associe davantage à l'absence et au néant. Comme le note Sandras, les écrits du commentateur ne portent cependant presque jamais sur les poèmes de Mallarmé en tant que tels, mais plutôt sur son expérience de l'écriture sur laquelle il s'est confié à de nombreuses reprises dans sa correspondance⁸⁶.

⁸⁵ « Les tombeaux de Ravenne », p. 23.

⁸⁶ Michel Sandras, « La poésie comme expérience : Blanchot lecteur de Mallarmé », p. 136-137. Cette expérience est analysée par Blanchot notamment dans les articles suivants : « Le mythe de Mallarmé » (*La part du feu*, Gallimard,

Ainsi, le Mallarmé auquel s'intéresse principalement Blanchot semble être celui encore tout jeune des années 1866-1869 qui traverse, selon ses lettres, vraisemblablement une crise existentielle importante vers laquelle son travail de poète l'aurait mené et à travers laquelle il aurait découvert le néant et expérimenté métaphoriquement sa propre mort :

[...] en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner.⁸⁷

Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps.⁸⁸

Dans son article « Le mythe de Mallarmé », Blanchot explique que le poète aurait fait cette découverte en expérimentant l'authentique et négative nature du langage qui détruit ce dont il parle. Cela se donne à lire, par exemple, dans le célèbre aphorisme suivant :

Je dis : une fleur ! Et, hors de l'oubli où ma voix ne relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève idée même et suave, l'absente de tous bouquets⁸⁹.

En effet, lorsque l'on prononce le mot « fleur », c'est « l'absente de tous bouquets » qui apparaît, c'est-à-dire que c'est l'absence même de cette chose qui est mise en lumière lorsqu'on l'évoque

1949), « Mallarmé et l'art du roman », « Le silence de Mallarmé » et « La poésie de Mallarmé est-elle obscure? » (*Faux pas*, Gallimard, 1943).

⁸⁷ Stéphane Mallarmé, « A Henri Cazalis — Tournon, Samedi matin [28 avril 1866] », dans *Œuvres Complètes*, vol. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 695.

⁸⁸ Stéphane Mallarmé, « A Henri Cazalis — Besançon, vendredi [17 ou mardi] 14 mai 1867 », dans *Ibid.*, p. 713.

⁸⁹ Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, p. 259.

; on comprend qu'elle n'est pas présente dans la langue, mais qu'elle n'est qu'une « idée ». Or, par l'art poétique, même cette idée en viendrait à disparaître derrière la matière des mots qui est travaillée par le poète. L'idée de fleur qui se lève, en tant que calices *sus* (relevant du savoir), s'évanouit en une musique « suave ». Le travail poétique tel qu'exprimé ici par Mallarmé dévoilerait donc selon Blanchot la véritable nature du langage et l'accomplirait jusqu'au bout en révoquant non seulement les choses du monde, mais en détruisant aussi l'idée que l'on se fait d'elles :

À un premier regard, l'intérêt du langage est donc de détruire, par sa puissance abstraite, la réalité matérielle des choses, et de détruire, par la puissance d'évocation sensible des mots, cette valeur abstraite. Une telle action doit nous mener assez loin⁹⁰.

Sandras voit dans cette interprétation par Blanchot de la conception que se fait Mallarmé de la poésie, une tentative de la faire coïncider avec celle d'Hegel, lequel a joué un rôle déterminant dans l'élaboration de sa propre pensée et de la conception de l'écriture littéraire qu'il a développée en tant que critique et essayiste⁹¹. L'influence du philosophe allemand transparaît notamment dans son article devenu aujourd'hui célèbre, « La littérature et le droit à la mort », où il explicite en quoi la littérature relève d'une activité de néantisation. En ayant recours à l'interprétation que propose Alexandre Kojève dans son ouvrage *Introduction à la lecture d'Hegel*⁹², Blanchot explique comment selon cette lecture l'acte de nommer équivaldrait au meurtre de la chose pour le philosophe allemand⁹³. Il cite aussi à de nombreuses reprises son

⁹⁰Maurice Blanchot, « Le mythe de Mallarmé », dans *La part du feu*, p. 38.

⁹¹Michel Sandras « La poésie comme expérience : Blanchot lecteur de Mallarmé », p. 128.

⁹²Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, coll. « Tel », 1979 [1947].

⁹³Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », dans *La part du feu*, p. 312.

emblématique formule (« la vie porte la mort et se maintient dans la mort même⁹⁴ ») qu'il associe à l'activité de parler et plus spécifiquement à celle de la littérature où la langue, lorsqu'elle fait référence aux choses du monde, les anéantit, tout en les gardant intactes sous la forme de mots dotés d'une matière qui leur est propre. La littérature existerait ainsi sous le signe de cette ambiguïté où l'écrivain et son lecteur expérimenteraient à travers l'absence paradoxale des choses dont on y parle une mort sur le mode de la néantisation propre à l'exercice du langage. Blanchot cite par ailleurs l'œuvre mallarméenne comme étant une illustration exemplaire de cette conception de la littérature :

Je dis : cette femme. Hölderlin, Mallarmé et, en général, tous ceux dont la poésie a pour thème l'essence de la poésie ont vu dans l'acte de nommer une merveille inquiétante. Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire : cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse⁹⁵.

Sandras, dans son article « Blanchot lecteur de Mallarmé », s'interroge toutefois à savoir si la perception par Blanchot de thèmes qui lui sont chers dans l'œuvre mallarméenne, tels que le silence, la mort, le néant et l'impersonnalité, ne relèverait pas d'une lecture « sélective » de la part du critique. Il reproche ainsi à Blanchot ce que lui-même avait reproché à Valéry, c'est-à-dire de voir dans l'œuvre du poète sa propre conception de la littérature. Ce qui a conséquence de la dénaturer :

Cette interprétation de Mallarmé peut être jugée abusive si l'on prend en compte l'usage idéologique de la notion d'impersonnalité qu'en ont fait Baudelaire, Flaubert et d'autres, et si l'on replace les propos du poète dans le contexte de « Crise de vers », c'est-à-dire de l'histoire de l'alexandrin (le rôle de Victor Hugo) et de la poésie lyrique. Tout lecteur de Mallarmé est aujourd'hui sensible aux interventions fréquentes d'un

⁹⁴ Maurice Blanchot, *Ibid.*, p. 311, 316, 324 et 330.

⁹⁵ Maurice Blanchot, *Ibid.*, p. 312.

locuteur dans ses vers comme dans sa prose critique. On peut légitimement mettre en relief la présence « élocutoire » du poète, sa prosodie singulière avec ses nombreux « oui », ses points d'exclamation au milieu des phrases –véritable signature de Mallarmé –, un soulèvement énonciatif (comme chez Aragon et Ponge, qui, chacun à sa manière, se réclament de temps à autre de lui). L'idée de « solitude essentielle » chère à Blanchot, tout à fait justifiée dans son rapport avec l'acte d'écrire, s'accorde mal à l'exotérisme de l'œuvre de Mallarmé, constamment adressée à un lectorat ayant les mêmes références au monde, sans parler des fameux mardis, des banquets de *La Plume*, de sa fréquentation des théâtres et des lieux de foire, de l'accueil bienveillant réservé aux journalistes : Mallarmé, contrairement à Blanchot, ne s'est pas retranché du monde. À travers l'étonnante diversité de ses textes, les singularités de ton donnent une image de l'auteur tellement présente que tous les discours relatifs à son absence paraissent bien spécieux⁹⁶.

Chapitre 6. Dialogue de Blanchot et de Bonnefoy à travers la lecture de des Forêts

Cette conception de la littérature exposée par Blanchot jouit d'une grande considération et d'une grande notoriété lorsque Bonnefoy commence à écrire (*Du mouvement et de l'immobilité de Douve* est publié en 1953). La chronique qu'il publie mensuellement dans *La Nouvelle Revue Française* est un véritable événement et est attendu par plusieurs dans les milieux littéraires et intellectuels français de l'époque, comme le mentionne Roger Laporte dans le documentaire d'Hugo Santiago, co-écrit avec Christophe Bident⁹⁷. Suite à l'esquisse que nous avons commencé à élaborer de la conception que se fait Bonnefoy de la poésie, nous pouvons d'ores et déjà comprendre en quoi celle-ci s'oppose à la conception blanchotienne de la littérature et en quoi elle a pu même se constituer en tant que réponse à cette dernière. Dans son article « Deux idées de la critique : Blanchot, Bonnefoy », Dominique Rabaté fait état du

⁹⁶ Michel Sandras, « La poésie comme expérience : Blanchot lecteur de Mallarmé », p.131-132.

⁹⁷ Hugo Santiago, *Un siècle d'écrivains : Maurice Blanchot*, 57 minutes, France télévision, 1998.

dialogue indirect qui a pu exister entre eux dès les années cinquante, jusqu'aux années quatre-vingt⁹⁸. En s'appuyant sur ce travail, nous nous proposons d'analyser ici cet échange en tant qu'il constitue un objet précieux d'étude pour qui veut comprendre la conception de la littérature de ces deux auteurs en ce qui les lie et ce qui les distingue.

À la sortie de l'essai *L'Improbable*, Blanchot écrit un article portant sur le chapitre « Les tombeaux de Ravenne », (qu'il publiera plus tard au sein de *L'Entretien infini*) où il remet en question la notion de « présence » qu'y esquisse Bonnefoy telle que nous l'avons déjà présentée, c'est-à-dire une conception du langage selon laquelle celui-ci nous donnerait accès au monde sensible et permettrait une forme d'unité avec ce dernier, au contraire de nous en éloigner. Bien qu'il reconnaisse l'importance de la démarche de Bonnefoy et celle de ses interrogations quant aux rapports qui existent entre le monde et le langage qui le nomme, Blanchot ne partage pas cette conception de la littérature, puisque l'œuvre littéraire relève pour lui plutôt d'une forme d'« interruption » comme le souligne Rabaté dans son article⁹⁹.

Le monde sensible en tant que présence immédiate n'est pour lui pas médiatisable, comme il l'écrit ici :

La présence immédiate est présence de ce qui ne saurait être présent, présence du non-accessible, présence excluant et débordant tout présent. Cela revient à dire : l'immédiat, débordant infiniment toute possibilité présente de par sa présence même, est présence infinie de ce qui reste radicalement absent, présence toujours infiniment autre dans sa présence, présence de l'autre dans son altérité : non présence¹⁰⁰.

⁹⁸ Dominique Rabaté, « Deux idées de la critique : Bonnefoy, Blanchot », Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber (dir.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 451-458.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 458.

¹⁰⁰ Maurice Blanchot, « Le grand refus », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 65.

Par son caractère immédiat, il est donc dans la nature de cette présence sensible de demeurer absente de l'ordre du langage. C'est ainsi que Blanchot rapproche cette présence, qui ne peut être médiatisée, du Sacré et du divin. Comme Bonnefoy, il l'associe donc à une forme d'absolu; mais c'est précisément cette caractéristique pour lui qui la maintient éloignée de nous. Le rapport à cette immédiateté est pour Blanchot un rapport d'« impossibilité », un rapport à une « absence infinie », à l'absolument « autre » (en ce qu'il diffère du « même »)¹⁰¹. Blanchot le compare ainsi à un état de souffrance, lorsque cette dernière est si grande qu'elle n'est même plus mesurable, qu'elle échappe à toute mesure, et au travers de laquelle le sujet en vient à perdre son rapport à lui-même et où il se désintègre. Dans le même état d'esprit, il compare ce rapport aussi à une *passion*. Par rapport au domaine du possible, celui de l'impossible échappe au pouvoir. Le temps y fait défaut. Le sujet n'a plus de passé, ni d'avenir, mais *subit* un présent « incessant » dans lequel il se perd :

Le temps est comme à l'arrêt, confondu avec son intervalle. Le présent y est sans fin, séparé de tout autre présent par un infini inépuisable et vide, l'infini même de la souffrance, et ainsi destitué de tout avenir : présent sans fin et cependant impossible comme présent ; le présent de la souffrance est l'abîme du présent, indéfiniment creusé et, en ce creusement, indéfiniment gonflé extérieur radicalement à la possibilité qu'on y soit présent par la maîtrise de la présence. [...] livrés à un autre temps – le temps comme autre, comme absence et neutralité –, qui précisément ne peut plus nous racheter, ne constitue pas un recours, temps sans événement, sans projet, sans possibilité, perpétuité instable, et non pas ce pur instant immobile, l'étincelle des mystiques, mais dans ce temps arrêté, incapable de permanence, ne demeurant pas et n'accordant pas la simplicité d'une demeure¹⁰².

Il peut être éclairant ici de comprendre l'expression « souffrance » au-delà d'une douleur à supporter, mais également en tant que manque, comme lorsqu'on dit d'un colis ou d'une lettre

¹⁰¹ *Ibid.*, p.65-66.

¹⁰² *Ibid.*, p. 73.

qui n'a pas été réclamé par son destinataire qu'il est « en souffrance ». Fidèle à son style, Blanchot ajoute que cet état ne doit pas être associé à une forme de pathos, qu'il s'agit ici d'une souffrance « neutre », « indifférente », puisque celui qui l'expérimente est privé par elle de son « je » ; il n'y a donc plus personne pour la souffrir.

La tâche de la littérature pour Blanchot ne revient toutefois pas à nommer cet impossible, (elle ne le pourrait d'ailleurs pas, d'après la description que donne l'auteur de cette impossibilité), mais d'y répondre. On peut observer dans ce choix de mot qui diffère de celui employé par Bonnefoy, une volonté de Blanchot de se distinguer de ce dernier. Il n'y a pas adéquation ici entre le nom et la chose, mais un intervalle entre l'appel et sa réponse que Rabaté dans son article décrit en ces termes lorsqu'il expose la conception blanchotienne de l'œuvre d'art : « l'ouverture infinie, la béance d'un espacement ruinant toute origine, toute présence à soi, une altération différentielle qui précède toute manifestation de l'être¹⁰³ ». Celle-ci, comme il l'ajoute expressément, annonce la notion de différance qui sera développée quelques années plus tard par Jacques Derrida, avec qui Blanchot est d'ailleurs en constant dialogue dans cet essai.

Une trentaine d'années s'écouleront avant que Bonnefoy ne réponde à Blanchot, bien qu'il ne le fera qu'indirectement, lorsqu'il mettra par écrit dans les années quatre-vingt les séminaires qu'il avait donné au Collège de France sur l'œuvre de Louis-René des Forêts rassemblés dans un chapitre de son essai *La Vérité de parole* qui s'intitule « Une écriture de notre temps » où il s'oppose explicitement à l'interprétation qu'en avait déjà proposé Blanchot dans un chapitre de son essai *L'Amitié* (« La parole vaine »), un texte qui figure en guise de

¹⁰³ Dominique Rabaté, « Deux idées de la critique : Bonnefoy, Blanchot », p. 454.

présentation de l'édition « 10/18 » du roman *Le bavard* de des Forêts, geste qui témoigne de l'importance qu'on a pu lui accorder à l'époque dans le milieu littéraire. Dans ce récit, le narrateur, qui se qualifie lui-même de « bavard », relate les dernières « crises » de paroles, comme il les appelle, qu'il a subies. Le lecteur soupçonne, puis en vient finalement à comprendre, que le texte qu'il a entre les mains est sans aucun doute le fruit de l'une de ces crises. C'est pourquoi Blanchot a perçu dans cette expérience littéraire, où la parole est ruinée par ce bavardage qui la contamine, une exemplification de sa conception de l'œuvre littéraire qui néantise ce dont elle parle et ne laisse derrière elle qu'une présence spectrale.

Bonnefoy reproche néanmoins à Blanchot d'avoir voulu comprendre le travail de des Forêts à l'aune de ce seul roman, comme s'il pouvait en être la clef de lecture. Il perçoit ce texte bien plutôt comme étant seulement un moment à l'intérieur de la dialectique plus large que constitue son œuvre entière où, bien que le langage sous la forme de l'écriture apparaisse comme espace du manque ou de la parole vaine, il se dévoile à d'autres endroits sous la forme du chant, comme lieu de l'expérience de la présence. En s'opposant à cette interprétation qui voit dans ce roman « un nihilisme presque infini » — les mots sont « obstinés à n'être que des mots » — Bonnefoy s'oppose de manière plus générale à la conception blanchotienne de la littérature et celle qu'elle a participé à établir au courant du vingtième siècle où l'écriture est comprise avant tout comme une activité de néantisation, de révélation du vide qui habite le langage¹⁰⁴. C'est en ce sens que leur opposition des années cinquante est ici reprise.

¹⁰⁴ Maurice Blanchot, « La parole vaine » dans *L'Amitié*, Gallimard, 1971, p. 111-121.

Blanchot, dans son texte, définit à juste titre le bavardage comme « une parole qui ne parle pas » : c'est une « parlerie » qui « détruit le silence, tout en empêchant la parole¹⁰⁵ ». Sa mise en représentation par une œuvre littéraire est ce qui rend à ses yeux vertigineuse la lecture du roman de des Forêts, puisqu'elle tend à rapprocher les deux types de discours et propose en quelque sorte qu'écrire n'équivaudrait qu'à bavarder, c'est-à-dire ici à se taire. C'est en ce sens que cet exercice parviendrait selon lui à mettre en lumière la vraie nature de la langue, et particulièrement celle du langage littéraire, qui ne serait qu'une forme de silence et d'espace vide, comme il l'avait déjà exprimé dans son article sur Mallarmé (sur lequel nous nous sommes précédemment penchés).

Il observe aussi, lorsqu'il traite de l'authenticité du narrateur de ce roman, que ce rapport à la langue en vient à ruiner chez le sujet son rapport à lui-même :

Tout commence par la fraude qu'introduit le mode de narration à la première personne. Rien de plus sûr que la certitude du « Je ». Vivre en première personne, ainsi que nous le faisons tous naïvement, c'est vivre sous la garantie de l'*ego* dont rien ne semble pouvoir attaquer l'intime transcendance. Mais le « Je » du Bavard, s'il nous attire insidieusement, c'est en son défaut qu'il nous attire. Nous ne savons ni à qui il appartient ni de qui il témoigne. Moi qui se raconte, il s'effrite, à peine autour de lui un monde commence-t-il à se construire en matériaux solides [...] ¹⁰⁶.

D'après les observations du critique, lorsque le narrateur raconte ses histoires, il donne lieu à une « présence fantomatique¹⁰⁷ ». À travers ce flux de mots, qui sont sans cesse délégitimés par lui en étant présentés comme de trop et sans importance, le lecteur ne sait plus à qui appartient ce « je », ni de quelle identité il témoigne, puisque par l'effritement de sa parole, il apparaît peu à peu

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 113

¹⁰⁷ *Idem.*

sans consistance. Blanchot souligne d'autre part que ce vide en vient à s'étendre autour du narrateur et à ruiner évidemment aussi le rapport qu'il entretient avec les autres :

Le Bavard ne manque pas de dire qu'il n'est qu'un bavard, et au fond ne dit jamais rien d'autre, soit pour devancer et détourner le grief, soit par un besoin de s'identifier à une parole sans identité, comme s'il désirait annuler son rapport à autrui dans le moment où il le fait exister, en rappelant (implicitement) que s'il se confie, c'est par une confiance inessentielle, adressée à un homme inessential [...] D'où le malaise de « l'interlocuteur » qui lui aussi se sent en trop, indiscret, fautif, privé d'être et privé de tout pouvoir de se reprendre en s'éloignant [...] ¹⁰⁸.

Comme le souligne Blanchot, c'est notamment le sentiment que ressent le lecteur de ce roman. Cette situation met toutefois en lumière selon lui le statut de tout lecteur à qui toujours on demande en effet de ne pas parler et de simplement écouter (ou plutôt de tenir son regard sur la page), rapprochant une fois de plus l'expérience du bavardage à celle de la littérature.

Dans sa lecture, Bonnefoy perçoit néanmoins des moments à l'intérieur du récit où les mots ne sont plus « que des mots » vides, mais où ils sont en mesure de rendre compte de l'expérience du narrateur qui par leur entremise s'approprie un morceau du monde dans lequel il en vient à s'inscrire en tant que sujet. Il s'agit de moments descriptifs où les mots du narrateur sont en contact avec l'environnement qui l'entoure, au lieu de s'élancer dans des discours qui au bout de quelques phrases n'ont plus comme référent qu'eux-mêmes. C'est le cas de ce moment passé à la campagne, que le narrateur relate pour nous introduire à ce qui fut sa « première crise ». Bonnefoy note que ce dernier décrit la scène avec « des mots beaucoup plus concrets qu'à l'ordinaire ¹⁰⁹ » et il est vrai que de ces phrases plus courtes et plus simples, empreintes de

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 114-115.

¹⁰⁹ Yves Bonnefoy, « Une écriture de notre temps », dans *La Vérité de parole*, Mercure de France, 1988, p. 175.

sensations qui le relie au monde qu'il nomme, se dégage une présence qui apparaît très rarement ailleurs dans le texte :

[...] voilà ce que je dus faire sous un soleil très chaud avant d'atteindre la falaise de craie qui surplombait la plage. J'avais tellement chaud en montant et descendant ces collines et en traversant ces bois épais que je m'étendis sur la crête de la falaise et je fus heureux d'appuyer mon dos contre le tronc d'un pin isolé qui me couvrait de son ombre fraîche et odorante. Je restai là à rêver longtemps à ma façon, c'est-à-dire tout à fait sans suite, probablement comme le font les chiens quand vous les laissez en paix et qu'ils n'ont envie ni de chasser, ni d'agiter la queue, ni même de somnoler et pour moi comme, je pense, pour les chiens, ce sont des moments d'autant plus délectables qu'ils se présentent rarement. Tout ce que je désirais maintenant, c'était ne pas bouger et attendre que la nuit tombe. Regardant le ciel absolument bleu avec très peu de nuages blancs poussés par le vent et sentant à distance la chaleur du soleil sur le roc blanc, j'étais heureux comme vous l'êtes quand [...] Couché sous le pin, je regardai longtemps le ciel, absorbé dans une contemplation animale, envahi par une paix profonde et convaincu que tout ce qui pourrait m'arriver ce soir-là m'arriverait pour le mieux¹¹⁰. (Nous soulignons.)

On remarque que la manie du narrateur à s'étaler et à se perdre dans les détails ne s'évanouit pas totalement, comme lorsqu'il se compare ici à un chien (ou un peu plus loin lorsqu'il s'adonne à une autre comparaison que nous avons coupé pour des raisons d'espace). On constate néanmoins que, lorsqu'il revient à la description du paysage environnant, sa manière de s'exprimer redevient plus simple et gagne en confiance ; elle est moins chancelante. Ces mots de Bonnefoy adressés au narrateur d'un autre récit de des Forêts (*Une mémoire démentielle*), pourraient convenir au bavard lorsqu'il se trouve à la campagne :

[...] ces heures où la figure des choses semble en relation d'immédiateté et d'intensité partagées avec le besoin de la personne – où les mots semblent donc de cohérence, d'ardeur, et où le sujet parlant se croit le centre d'un univers dont il connaît le langage. Il s'est senti « au monde », pour reprendre un mot de Rimbaud [...]¹¹¹.

¹¹⁰ Louis-René des Forêts, *Le bavard*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1973 [1946], p. 14.

¹¹¹ Yves Bonnefoy, « La Vérité de parole », p. 122.

Cette expression de Rimbaud rend bien compte de la conception que se fait Bonnefoy du langage poétique, aux yeux de qui il renforce le lien que le poète entretient avec le monde, lui permettant de mieux l'habiter, au lieu de le détruire ou de le mettre à distance comme la parole du bavard le fait en de si nombreuses autres occasions. Et ce n'est, pour Bonnefoy, certainement pas par hasard si ce rapport particulier qui se tisse entre les mots et le monde survient en pleine nature, lui pour qui la « terre » est « cet ensemble organisé d'éléments qui, nommés, peuvent en retour affermir de leur identité à eux-mêmes, de leur pérennité substantielle, la parole qui les dénomme et ainsi grandir la personne aux dimensions même de l'horizon qu'ils rassemblent¹¹². » Nous pourrions observer, lorsque nous l'analyserons, en quoi cela se vérifie dans sa poésie où cette « terre » et les éléments qui la composent jouent un rôle des plus importants. Pour l'instant, contentons-nous de souligner que, pour lui, la langue qui se réfère à des archétypes qui appartiennent au monde naturel tels que « la pierre », « l'arbre », le « ciel », leur emprunte de la consistance et lui en fait gagner à elle et à celui qui l'emploie.

Blanchot, s'il remarque le premier ces moments descriptifs du récit dans son article et oppose leur caractère de « vision » à l'étendue verbale qui les entoure, les associe pour sa part à un vide encore plus grand, à un silence encore plus profond au sein de ce flot de paroles, qui sera de toute manière aussitôt anéanti par la prochaine « crise » qui secouera le narrateur. Cette conception d'une « pure visibilité », comme il l'écrit, qui « échappe à toute saisie¹¹³ », est fidèle à la position qu'il avait défendue dans « Le grand refus » où il répondait à Bonnefoy que le monde sensible en tant que présence immédiate est ce qui précisément échappe à l'ordre du langage.

¹¹² *Ibid.*, p. 223

¹¹³ Maurice Blanchot, « La parole vaine », p.120.

Bonnefoy dans son chapitre consacré à des Forêts, rejette cette opposition que fait Blanchot entre ces moments descriptifs de « pure visibilité » et le reste du discours du narrateur, puisqu'en présentant ceux-ci comme échappant à sa conception de l'écriture, il présente cette dernière comme « obstinée à n'être que soi¹¹⁴ », comme si elle n'était pas tendue vers le monde sensible, mais seulement renfermée sur elle-même. Bonnefoy, dans sa lecture, remarque avec justesse que la première « crise » de paroles qui frappe le narrateur à la campagne, survient une fois seulement que la nuit est tombée, c'est-à-dire lorsque le paysage de la nature environnante disparaît. Le bavardage du personnage apparaît ainsi pour Bonnefoy comme une conséquence de cette absence, de ce rapport rompu avec le monde, et non pas comme inhérent à la nature même du langage littéraire.

Un autre moment du récit qui est relevé par Bonnefoy est celui où le narrateur, après avoir déambulé une partie de la nuit dans les rues désertes et glaciales de la ville, entend à l'aube un chœur d'enfants au loin s'élever d'une chapelle. Au regard du critique, cette rencontre change la manière d'écrire du narrateur, lui qui depuis le début du récit a sans arrêt recours « aux expressions stéréotypées de la langue, aux comparaisons sans vibrations, aux mots qu'éteint l'abstraction de la visée conceptuelle » ; il emploie plutôt à l'écoute de ce chant, des mots « frémissants » et « chaleureux », empreints d'une « innocence joyeuse »¹¹⁵. Le narrateur décrit cet air comme une « incantation pure, secrète, en marge du monde lourd et fade que nous portons en nous », au « je ne sais quoi de large et de clair pareil au vent marin », qui est « claire comme une nuit de gel, rafraichissante comme une bolée d'eau de source »¹¹⁶. La joie qui se

¹¹⁴ Yves Bonnefoy, « Une écriture de notre temps », p. 239

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Le bavard*, p. 121.

dégage de cette description est attribuable pour Bonnefoy au sentiment de concrétude qu'éprouve le narrateur de rencontrer, à l'écoute de cette musique, le monde extérieur comme pour la première fois, de se rendre compte qu'il existe quelque chose « au-delà des mots¹¹⁷ », une réalité qui existe indépendamment d'eux, mais qu'il peut appréhender en la nommant.

Bonnefoy associe ce motif du chant, qui revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de des Forêts, à une de ses nouvelles, « Une mémoire démentielle », où le narrateur, vieux et à la veille de mourir, tente de se survivre par l'écriture d'un récit où il retrace des moments de son enfance, comme pour arriver à fixer ce qu'il a été. Seulement il n'y arrive pas : « il ne peut le faire que du dehors, butant à la porte close de son expérience première dont l'origine et l'économie lui sont désormais une énigme¹¹⁸ », comme le décrit Bonnefoy. L'un des souvenirs dont le narrateur tente de se remémorer tant bien que mal relate la première fois où il a chanté au sein de la chorale du collège, un établissement froid et sévère où il avait l'habitude de se taire :

Quand les voix s'élèvent avec des sonorités corrosives et suaves, soutenues par la foudre de l'orgue, il y mêle alors la sienne sans retenue, comprenant soudain que c'est par une participation active à la cérémonie qu'il peut le mieux accéder à ce que le prêtre nommerait Dieu, à ce qu'il ne sait aujourd'hui nommer tant les termes sont misérables et sans vigueur pour définir ce que la révélation eut de fulgurant, d'unique (aussi devra-t-il, en l'évoquant, se contenter de tourner autour du fait, et il se peut que certains détails de la réminiscence soient le résultat d'une affabulation ultérieure). A ce moment, quelque chose comme un vent déchaîné se lève et les espaces reculent. Un vide immense se creuse en lui, qui est en même temps plénitude. Aidé par la force insolite de l'incantation dont le sens a cessé pour lui d'être insaisissable, il se sent retourné et comme rejeté brutalement hors de l'espace et du temps dans un monde d'évidence où il lui semble que se trouvent résolues toutes les pénibles contradictions qui le déchiraient.¹¹⁹

¹¹⁷ Yves Bonnefoy, « Une écriture de notre temps », p. 142.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 128-129.

¹¹⁹ Louis-René des Forêts, « Une mémoire démentielle », dans *La chambre des enfants*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1960, p. 112-113.

Bonnefoy perçoit dans cette expérience un moment de vérité et de plénitude où l'identité du narrateur est pour une fois affirmée et où ce dernier semble véritablement advenir au monde. Il y observe « la cristallisation dans un être de la conscience lyrique¹²⁰ ». Il rapproche cette activité à celle de la poésie qui n'en est pour lui qu'une autre forme : « De la structure claire et comme ardente des sons à la transparence des mots, d'une musique à un chant, du chant à un autre chant, la poésie, le passage est simple [...]»¹²¹.

Il oppose cette forme à la prose de celui qui a vieilli et qui écrit le récit que nous avons sous les yeux, qui n'arrive plus par l'écriture à entrer en contact avec le monde, pas plus qu'avec sa propre personne. Ce qui définit cette dernière n'est que le manque. Bonnefoy en profite ainsi pour faire un parallèle avec l'histoire littéraire, en opposant cette écriture moderne à celle du romantisme : « l'écrivain d'aujourd'hui juge et dépasse la littérature d'hier, et interroge sans complaisance la poésie lyrique elle-même, cette exaltation pourtant si intime à notre conscience du monde », « cette écriture du Romantisme qui se croyait elle aussi unité, transparence, réalité perçue comme par le fond de son être », « la simple vaine illusion qu'est la subjectivité qui se prend pour la mesure de l'être »¹²².

Bonnefoy remarque cependant à la lecture du premier recueil de poèmes de des Forêts, *Les mégères de la mer*, paru en 1967, que cette défaillance du langage en est désormais absente, comme si « l'œuvre du poète [était] par rapport au travail du "littérateur" la pièce manquante¹²³

¹²⁰ Yves Bonnefoy « Une écriture de notre temps », p. 127.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*, p. 226.

». Relevant le premier vers du texte (« Aujourd'hui, je célébrerai par le chant ta ressemblance »),
il écrit :

Le Je, d'abord, qui n'y était plus qu'une forme abstraite, résiduelle — et qui n'était d'ailleurs jamais apparu dans l'œuvre antérieure qu'au prix d'une mise à distance par le regard du critique, ou l'affabulation du conteur ou, tout simplement, le sarcasme —, le voici qui surgit dès les premiers mots du poème avec une intensité, une qualité de présence extraordinaires, comme si l'auteur était là, sans déguisement substituant le temps historique de l'expérience vécue aux subtils montages de temps simultanés qui structuraient les récits. [...] La parole est redevenue la voix d'un être empirique, dirait-on, et elle semble avoir reconquis la confiance en soi qui permet de nommer le monde avec ce sentiment de proximité et même d'union possible qui caractérise l'œuvre lyrique¹²⁴.

Il semble clair à la lecture des premiers paragraphes de son chapitre, qui, rappelons-le, s'intitule « Une écriture de notre temps », que Bonnefoy souhaite opposer la poésie au concept d'« écriture » développé par Derrida, suite entre autres au dialogue que ce dernier a entretenu avec la pensée de Blanchot sur la littérature. Bonnefoy y défend que la poésie, par sa qualité de présence, se distingue de la conception derridienne de l'écriture, que ce dernier a exposé notamment dans *Marges de la philosophie*, où il montre que l'écriture, et même la parole, ne peuvent être qu'une présence « différée » de la pensée de celui qui l'énonce, qu'une trace¹²⁵. Bonnefoy, dans les premières pages de son chapitre, tente de montrer que la poésie pourrait échapper en quelque sorte à cette « différance », qu'elle porte du moins en elle encore l'espoir d'être une expérience de la présence qui ne relève pas nécessairement d'une métaphysique de la présence. C'est ce qu'il essaie de montrer tout au long de son texte par son analyse en profondeur de l'œuvre de des Forêts : si le récit moderne n'est plus capable d'y rêver, la poésie

¹²⁴ *Ibid.*, p. 221.

¹²⁵ « La différance », dans *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972.

qui lui est contemporaine, en tant que parole et en tant que chant, tenterait encore d'arriver à cette expérience de la présence, dont l'« écriture de notre temps » se sent désormais trop éloignée.

Cependant, Bonnefoy, tout comme des Forêts à qui il se réfère pour illustrer sa pensée, n'est pas dupe. Lorsqu'il cite cet extrait d'*Ostinato* (le dernier récit publié par des Forêts au moment où il écrit son commentaire), il sait de toutes évidences que même si on peut en garder le vibrant et bienveillant souvenir, et peut-être même le fervent et fragile espoir, la poétique d'unité et de transparence à soi et au monde qui définissait le romantisme est de nos jours inadéquate à celui qui par l'activité littéraire tente d'exprimer le rapport au monde qui caractérise désormais notre ère :

Par-dessus la grève où gisent à sec les barques fardées de mauve et de jaune pur, les nuages se dénouent au ciel dans un grand mouvement de voiles pour y étaler le pompeux éclat de leur blancheur pansue, plumeuse, écaillée au pourtour d'un doux gris pigeon. Vaste buanderie en plein vent. Carte largement déployée qui change à vue. Théâtre céleste auquel la chaleur accumulée du jour déclinant fait prendre un tour dramatique que renforce la troublante apathie de l'océan, sa teinte soudain aciéreuse ou vert nuit autour des roches cernées comme d'une encre bistre qui rend visible à l'œil nu leurs aspérités aussi nettement qu'à travers d'une lorgnette.¹²⁶

Bonnefoy remarque dans cette prose, qui par son étincelante musique fait briller la poésie qui l'habite, l'attention qui est portée par le narrateur à l'apparence, à la matière et à la beauté de celles-ci, tel un peintre paysagiste qui épure, organise et met en musique une expérience du monde auquel il s'identifie et dans laquelle il vit et dans laquelle il permet à celui à qui il la donne à voir, d'y vivre aussi. Bonnefoy note qu'à travers cette organisation, c'est une conscience toute

¹²⁶ Louis-René des Forêts, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997, p.41-42

personnelle qui s'élabore et se construit. Cependant, il relève aussi et surtout les derniers mots qui conclue cette description : « Des éclairs tout au loin fouettent le cirque ravagé des nuages, et les eaux funèbres déjà se creusent [...] »¹²⁷. Pour les mettre en relation avec la dernière phrase de la version du récit qu'il commente : « Voyez ici, dans le coin tout en bas de la toile vierge, les vestiges d'un naufrage »¹²⁸. » La toile dont il est question ici est pour Bonnefoy sans l'ombre d'un doute celle qui constitue l'œuvre, le récit que le lecteur a sous les yeux, qui ne serait en fin de compte que les « vestiges » d'un malheureux « naufrage ». Le comparant à celui qui est relaté dans le *Coup de dés* de Mallarmé, Bonnefoy en vient à la conclusion que ce qui caractérise avant tout l'œuvre littéraire de notre temps, qu'elle soit de nature narrative ou poétique, c'est la conscience aigüe de son auteur de l'écart qui existe et prédomine entre ce qu'il nomme et l'œuvre qu'il élabore pour en témoigner, et ce, malgré le vif espoir qui l'habite pour le réduire et le simplifier. Tout l'enjeu de la poésie de notre temps réside pour lui dans cette prise de conscience, mais surtout dans cet espoir qui en constitue à ses yeux l'adéquante réponse : cette volonté, faite de tentatives répétées pour qu'il puisse y avoir contact entre le monde, le sujet et la parole poétique.

Appendice. La lecture de Mallarmé par Bonnefoy

Au contraire de nombre de ses homologues qui perçoivent avant tout dans l'écriture mallarméenne une poétique de l'absence, Bonnefoy voit plutôt en l'écriture une tentative de se

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Ibid.*, p.164.

rapprocher d'une forme de présence, considérant la manière notamment dont le poète montre que son expérience du monde est intimement liée à celle du langage. Bonnefoy, dans une préface qu'il consacre à sa poétique¹²⁹, relève que Mallarmé était grandement attristé par le caractère arbitraire du lien qui unit le mot et son référent, ainsi qu'il le déclare ici dans « Crise de vers » :

Mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. À côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuît*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant ou qu'il s'éteigne, inverse ; quant à des alternatives lumineuses simples – *Seulement*, sachons *n'existerait pas le vers* : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur¹³⁰.

Si cette relation arbitraire, pour ne pas dire malencontreuse même, fait percevoir à Mallarmé une forme de « néant » au sein de la langue, détachée du monde dont elle parle, elle pousse néanmoins aussi le poète à vouloir remédier à cette inconsistance par son travail de composition où, par l'agencement des mots entre eux, il arriverait à rendre compte, non seulement par le signifié, mais aussi par le signifiant, des choses du monde qu'il souhaite représenter ou évoquer le mystère. Ainsi, si le mot « nuit », pour Mallarmé, évoque davantage par sa sonorité « claire » une référence au jour et à l'idée que l'on s'en fait, comme il nous le confie ci-dessus, cette association insatisfaisante entre le signe et son référent peut être néanmoins rectifiée lorsque celui-ci est placé au sein d'un vers, par la « coloration » que lui infuse les mots qui l'entourent. En effet, comme Mallarmé l'écrit un peu plus loin au sein du même texte : « les mots s'allument de

¹²⁹ *La poétique de Mallarmé*, préface d'*Igitur*, *Divagations*, *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé, éd. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976.

¹³⁰ « Crise de vers », dans *Igitur*, *Divagations*, *Un coup de dés*, p. 253.

reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries¹³¹ ». Or, il affirme ailleurs au sein de ses *Divagations*, que le vers constitue en quelque sorte un nouveau mot, simplement plus « vaste¹³² ». Cette volonté de construire un langage nouveau par l'activité poétique, tout comme un lien plus fort entre le monde et le langage, témoigne aux yeux de Bonnefoy de l'importance que Mallarmé accorde au projet de développer une écriture transitive, au contraire de ce que l'on a pu souvent lui reprocher, où le néant qu'il a perçu au sein de la langue serait remplacé par la présence de l'expérience des choses, du moins par une impression plus exacte de celle-ci.

¹³¹ *Ibid.*, p. 256.

¹³² « Quelques médaillons et portraits en pied », dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, p. 126.

Deuxième partie. Parcours des *Poèmes* : une quête de la présence

Le projet d'écriture de Bonnefoy se caractérise par son désir d'atteindre par le langage poétique à ce qu'il appelle « la présence ». Cette *présence* est de l'ordre du sensible comme l'écrit Bonnefoy dans « Les tombeaux de Ravenne » : « Le sensible est une présence, notion quasi déserte de tout sens, notion à jamais impure selon l'esprit conceptuel : il est aussi le salut¹³³. » Bonnefoy la désire à l'opposé du concept, « brut[e] comme le vent ou la terre¹³⁴ ». Il l'oppose de plus aux « Dieux de jadis », en ce qu'elle appartient au temps et existe dans son cours : « L'immortalité qu'il y a dans la présence du lierre, bien qu'elle ruine le temps n'en est pas moins dans son cours. Conjonction d'une immortalité impossible et d'une immortalité sentie, elle est de l'éternel que l'on goûte, elle n'est pas la guérison de la mort¹³⁵ ». L'expérience de la présence se fait donc pour Bonnefoy par le sensible et dans le temps, elle apparaît ainsi dans l'expérience vécue, celle de la finitude et de la mort.

Dans cette deuxième partie, nous tenterons de retracer cette quête de la présence poursuivie par Bonnefoy au sein de son œuvre maîtresse, *Poèmes*, qui regroupe quatre recueils écrits par lui sur une durée de plus de trente ans. Nous tenterons de montrer comment le poète tente d'accueillir cette présence au sein de ses vers en faisant place à l'expérience vécue ainsi

¹³³ « Les tombeaux de Ravenne », dans *L'Improbable*, p. 26.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹³⁵ L'emploi du terme immortalité semble plutôt suggérer ici l'aspect indestructible de cette présence, au sens où elle ne peut pour Bonnefoy qu'être toujours là, qu'elle ne peut disparaître.

qu'à autrui, avec qui il la partage, lequel constitue aux yeux de Bonnefoy lui aussi le foyer de cette présence.

Cette représentation de l'expérience vécue, qu'il oppose par exemple à une poétique conceptuelle de la forme pure qu'il a perçue dans l'œuvre de Valéry, s'opère notamment par le remplacement peu à peu dans son œuvre des grandes figures symboliques qui la constituaient (telles l'arbre, la pierre, le feu, l'eau) par une expérience du monde plus particulière et plus définie — par exemple, le quotidien à Valsaintes —, de laquelle émanera une présence plus sentie au sein de ses vers. C'est l'accueil de cette expérience de la concrétude des êtres et des choses au sein de ses poèmes qui lui permettra d'entrer en contact avec cette présence qu'il recherchait.

Il se forme à partir de cette rencontre une écriture plus transitive en ce qu'il y a une certaine adéquation entre le langage poétique et l'expérience à laquelle il réfère. La référence faite au monde, au contraire de s'évanouir suite au travail du poète sur la langue (comme on avait pu l'observer chez Mallarmé) est ici mise en valeur par la poétique de Bonnefoy qui tente par tous les moyens de ne pas dissoudre la présence des éléments qu'il convoque au sein de ses vers, mais au contraire de la faire briller davantage.

Chapitre 7. *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* : le poète témoin de la mort

Dans son premier recueil, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, publié en 1953 et fortement influencé par la lecture notamment des essais de Georges Bataille¹³⁶, c'est en se faisant le témoin privilégié de la mort que le poète tente d'accéder à une réalité plus profonde comme l'écrit Naughton dans son ouvrage *The Poetics of Yves Bonnefoy* :

Nevertheless, it is the recognition of the reality of death, the "fall" into matter, the outrage to the idealizing mind which constitutes a first threshold to be crossed – a pass of fire to be braved by the consciousness unafraid of somber truths. [...] The intuition of this book, the challenge that it develops for the poet, is that one can use a present apprehension of mortality and finitude as the foundation of a *vita nuova* by consenting to that larger unity of being whose greater existence seems to require our disappearance in order to translate indifference or evasion into not only painful awareness of limitation but also celebration of being and presence¹³⁷.

L'entièreté du recueil évoque ainsi la mort de *Douve* qui, sous les yeux du témoin qu'est le poète, meurt, se décompose et se transforme en une terre en laquelle il pourra – on est invité à le supposer – peut-être habiter. Avant d'analyser plus en détails ces vers, nous aimerions cependant les mettre en parallèle avec ces lignes que Bonnefoy consacre à Baudelaire, où il souligne qu'une des grandes forces de ses poèmes provient à son sens du fait que leur auteur les aurait écrits à partir de la mort, qu'il aurait accepté d'accueillir en lui et dans son écriture. Elles entrent en résonance toute particulière avec le projet de *Douve* et illustrent en quoi pour Bonnefoy le contact avec la finitude peut produire une parole plus vraie :

¹³⁶ John T. Naughton, *The poetics of Yves Bonnefoy*, The University of Chicago Press, p. 55.

¹³⁷ *Ibid.*, p.81.

Je me demanderai pourquoi la vérité de parole a paru dans *Les Fleurs du mal*. [...] Baudelaire a choisi un chemin fatal, un chemin qui aille à la mort. C'est une suite d'événements décisifs, et l'un par l'autre obligés, dont chacun hâte la mort. Sur cette voie qui s'éloigne, la maladie contractée et les dettes, les contraintes morales voulues très dures, le procès, etc., sont figures de décadence. [...] Baudelaire a choisi la mort, et que la mort grandisse en lui comme une conscience, et qu'il puisse connaître par la mort. Décision sévère, sacrificielle. Et hasardeuse quant à la poésie elle-même. [...] Et que cela fut conscient, cela est dit dans *Fusées*. Il y a pire. Le danger suprême est que cette poésie qui peut être enfin, par la mort obtenue, et sonner juste, ne sache plus au fort de l'épreuve que prononcer les mots de la misère et du deuil¹³⁸. Mais nous savons que la vérité ne fut pas refusée à Charles Baudelaire. [...] Le corps, le lieu, le visage. Grandis à des proportions stellaires aussitôt que connus mortels, ils sont dans *Les Fleurs du mal* le nouvel horizon et le salut du discours. [...] La vérité de parole est directement issue de cette rencontre, pour la première fois dans nos lettres consciente et nue, du corps blessé et du langage immortel¹³⁹.

Le projet entier de *Douve* semble reposer sur cette volonté de « connaître par la mort » que Bonnefoy perçoit chez Baudelaire et qu'il expose plus haut : le « visage » et le « corps » agonisant de sa mystérieuse protagoniste prennent sous son regard à lui aussi des « proportions stellaires » et se font à leur tour le théâtre d'une rencontre entre la finitude et le « langage immortel ». Lors de la description minutieuse de sa décomposition dans la section « Théâtre » du recueil, le corps de Douve apparaît comme un gigantesque pays en voie de prendre forme :

X

Je vois Douve étendue. Au plus haut de l'espace charnel je l'entends bruire. Les princes-noirs hâtent leurs mandibules à travers cet espace où les mains de Douve se développent, os défaits de leur chair se muant en toile grise que l'araignée massive éclaire. [...]

¹³⁸ Dans les poèmes les plus sombres du recueil *Hier régnant désert*, c'est ce qu'a craint le poète pour lui-même, comme nous pourrions le constater lorsque nous en ferons l'étude.

¹³⁹ Yves Bonnefoy, « Les Fleurs du mal », dans *L'Improbable*, p. 35-36.

XI

Couverte de l'humus silencieux du monde,
Parcourue des rayons d'une araignée vivante,
Déjà soumise au devenir du sable
Et tout écartelée secrète connaissance [...]

XII

Je vois douve étendue. Dans la ville écarlate de l'air, où combattent les branches sur son visage, où des racines trouvent leur chemin dans son corps – elle rayonne une joie stridente d'insectes, une musique affreuse¹⁴⁰.

On remarque en effet dans ces vers l'importance qu'accorde Bonnefoy à la matière, autant à celle du corps, qu'à celle du monde naturel. Une volonté transparait dans son recueil de la favoriser au profit des idées et même des sentiments¹⁴¹. Ce corps est transformé par le travail des insectes et des charognards en un « humus » duquel naîtront des « racines et des branches ». De son altération par sa rencontre avec la mort, naissent les prémisses d'une nouvelle terre à habiter.

¹⁴⁰ Yves Bonnefoy, « Théâtre », dans *Poèmes*, p. 54-56.

¹⁴¹ La figure de Douve, même si elle possède un corps (des « seins », des « mains », des « jambes », reste pour le moins énigmatique; on peut s'interroger quant à sa véritable nature. Polysémantique, le poète semble avoir fait exprès pour qu'elle déjoue toute définition. Utilisée à la manière d'un nom propre avec la lettre majuscule qui l'introduit, elle rappelle néanmoins le fossé rempli d'eau qui protège les châteaux forts. La question ici est de savoir ce qu'elle préserve. Serait-ce la présence, tant convoitée par Bonnefoy, comme le suggère Dimitrios Kargiotis? (« Death and problematic of representation in Bonnefoy's *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* », dans *Neophilologus*, vol. 85, n° 1, 2001, p. 53-69) De nature ambiguë, la douve est aussi ce qui pourrait nous tenir à distance de cette présence, comme le risque la langue aux yeux de Bonnefoy. Comme nous l'avons déjà remarqué, si les mots pour Bonnefoy peuvent nous donner un accès privilégié au monde, ils peuvent dans d'autres contextes nous en éloigner et nous l'aliéner. L'importance de l'eau au sein de la figure de la « douve » tend à confirmer ce rapprochement entre cette dernière et la poésie. En effet, à plusieurs reprises dans ses écrits, Bonnefoy associe les deux entités. Sans compter qu'elle est une figure centrale de ses poèmes. À la fois salvatrice et nourricière en ce qu'on peut la boire, elle apparaît aussi comme une source de rêves et d'illusions lorsqu'elle se fait miroitante et réfléchissante.

Comme le remarque Naughton avec justesse, ce poème de Bonnefoy n'est pas sans rappeler «Une Charogne » de Baudelaire où la mort est porteuse d'une haute vérité et est aussi un moteur de transformation¹⁴² :

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons [...]

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.¹⁴³

Baudelaire dans ce poème compare le phénomène de décomposition à celui que produit l'artiste, qui transforme en objet de beauté (ici un poème, une « musique », une « esquisse »), ce qui est étrange, repoussant et qu'habituellement l'on ne veut pas voir (comme par exemple ici un corps pourrissant). Cette transformation est aussi associée par Baudelaire à des éléments naturels tels que le « vent » et l'« eau ». Bonnefoy ancre, pour sa part, lui aussi, cette transformation dans un cycle naturel plus vaste dont la mort est un chaînon qui permet la venue de nouvelles existences. Dans son recueil, la mort de Douve est par exemple un terreau fertile pour la venue d'arbres nouveaux, mais permet aussi de faire apparaître au sein de l'univers imaginaire du poème un fleuve — celui que l'on traverse dans la mythologie gréco-latine à bord

¹⁴² John T. Naughton, *The poetics of Yves Bonnefoy*, p. 52-53.

¹⁴³ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, p. 80.

de la barque du nautonier —, et des flammes (celles de l'enfer peut-être, mais assurément celles du nid de Phénix qui, tout comme le passeur, est une figure centrale de l'œuvre de Bonnefoy) :

[...] Vous fibreuse matière et densité,
Arbres, proches de moi quand elle s'est jetée
Dans la barque des morts et la bouche serrée
Sur l'obole de faim, de froid et de silence.

J'entends à travers vous quel dialogue elle tente
Avec les chiens, avec l'informe nautonier,
Et je vous appartiens par son cheminement
A travers tant de nuit et malgré tout ce fleuve.

Le tonnerre profond qui roule sur vos branches,
Les fêtes qu'il enflamme au sommet de l'été
Signifient qu'elle lie sa fortune à la mienne
Dans la médiation de votre austérité¹⁴⁴.

I

Ayant livré sa tête aux basses flammes
De la mer, ayant perdu ses mains
Dans son anxieuse profondeur, ayant jeté
Aux matières de l'eau sa chevelure ;
Étant morte, puisque mourir est ce chemin
De verticalité sous la lumière, [...]

¹⁴⁴ Yves Bonnefoy, « Aux arbres », dans *Ibid.*, p. 65.

II

Elle fuit vers les saules ; le sourire
Des arbres l'enveloppe, simulant
La joie simple d'un jeu. Mais la lumière
Est sombre sur ses mains de suppliante,
Et le feu vient laver sa face, emplir sa bouche
Et rejeter son corps dans le gouffre des saules¹⁴⁵.

C'est ainsi tout un espace qui s'élabore à partir de cette mort ; un véritable paysage y prend forme et permet aux protagonistes, autant à la mourante qu'à celui qui l'observe, de s'ancrer dans un lieu. On peut en noter deux principaux à l'intérieur de ce recueil qui, en quelque sorte, s'oppose : l'« orangerie » et ce que Bonnefoy nomme le « vrai lieu ». L'orangerie, comme l'écrit Bonnefoy dans *L'Improbable*, est pour lui une figure qui représente l'écriture classique du XVII^e siècle, une écriture de l'idée, transparente comme un cristal, comme celle de Racine¹⁴⁶. Malgré que le dramaturge ait aperçu une tache sombre dans ce cristal, c'est-à-dire qu'il ait abordé la mort dans ses pièces, celle-ci ne semble pas encore plus authentique ; elle ne sert selon Bonnefoy qu'à résoudre des intrigues où les personnages ne font qu'apparaître plus forts : « Ici la mort n'est plus que la ponctuation des grands actes. [...] Elle s'y accomplit sans souillure, [...] est moins l'effet du néant que la victoire de l'être. [...] Le héros racinien meurt, semble-t-il, pour simplifier l'univers.¹⁴⁷ » Bonnefoy souhaite pour sa part évoquer une autre expérience à l'intérieur de cet

¹⁴⁵ Yves Bonnefoy, « Le seul témoin », dans *Ibid.*, p. 67-68

¹⁴⁶ Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », dans *L'Improbable*, p. 112-114.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 113

espace : en l'occurrence y rendre compte du corps et de sa finitude, comme il l'a fait dans *L'Ordalie*, un premier récit écrit entre 1949 et 1950 d'où le recueil de *Douve* tire ses principaux motifs : celui d'une femme assassinée dans l'immense verrière¹⁴⁸. À cette orangerie, Bonnefoy oppose le « vrai lieu », qui donne son titre à la section suivante du recueil de *Douve* et vers lequel se dirige le « je » du poète une fois qu'il est sorti de cette mystérieuse serre des idées. Bonnefoy le décrit ainsi dans son chapitre « Les tombeaux de Ravenne » : « Ici (le vrai lieu est toujours un ici), ici la réalité muette ou distante et mon existence se rejoignent, se convertissent, s'exaltent dans la suffisance de l'être.¹⁴⁹ » Au contraire de l'orangerie, le vrai lieu n'est donc pas fermé à l'existence, mais lui est ouvert. Bonnefoy poursuit ainsi son discours :

Je ne doute point qu'existe, quelque part et à mon usage, cette demeure, ce seuil de la possession de l'être. Mais que de vies se dépensent à ne savoir pas le trouver. Aussi bien j'aime les voyages comme l'essai du retour. Quête marquée de haltes, si des lieux sont atteints qui ressemble à mon désir. Alors un vieil espoir blessé par les religions se réveille, il guette anxieusement ces colombes du rivage qui semble proche. La poésie aussi est cette recherche, elle n'a de souci qu'en ce point du monde que je pressens, elle prépare et traduit ce monument de l'éloquence physique, où paraîtra le jour qu'elle désire, partout ailleurs enseveli¹⁵⁰.

La poésie est la recherche de ce « vrai lieu » pour Bonnefoy, qui apparaît dans ses poèmes lorsqu'il arrive à atténuer la distance qui sépare les mots de leur référent, lorsqu'il arrive par son travail poétique à faire apparaître ces derniers au sein de ses vers et de les y rendre présents.

Si la mort de Douve fait prendre conscience au poète du lieu qui l'entoure, de cet « ici », elle lui fait aussi prendre conscience du moment où elle siège, comme l'illustre bien ce poème :

¹⁴⁸ Yves Bonnefoy, *L'Ordalie*, Maeght éditeur, 1975.

¹⁴⁹ Yves Bonnefoy, « Les tombeaux de Ravenne », dans *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁰ *Idem.*

Le ravin pénètre dans la bouche maintenant,
Les cinq doigts se dispersent en hasards de forêt maintenant,
La tête première coule entre les herbes maintenant,
La gorge se farde de neige et de loups maintenant,
Les yeux ventent sur quels passagers de la mort et c'est
nous dans ce vent dans cette eau dans ce froid maintenant¹⁵¹.

L'expérience de la mort à laquelle il assiste permet donc au poète, tout comme à son écriture, de s'inscrire dans un « ici » et un « maintenant », dont ses poèmes rendent bel et bien compte.

Finalement, cette relation du poète à ce personnage de Douve qui meurt, permet d'insérer dans le recueil de Bonnefoy une forte dimension dialogique, comme par exemple dans la section « Douve parle » où elle s'adresse à la fois à lui et au lecteur. Ce dialogue, s'il est tout d'abord difficile à percevoir étant donné la densité des vers qui le composent et la complexité de la construction du recueil qui fait se chevaucher plusieurs narrations, temps et voix, ouvre une perspective importante au sein de l'œuvre de Bonnefoy, qui ne cessera de revenir sous l'expression par exemple d'« une voix », qui chapeautera nombre de ses poèmes à venir. Cette conversation avec cette femme lui donne l'occasion de mieux s'ancrer dans cette réalité qui est extérieure au texte et qu'il désire ardemment rencontrer, en donnant de l'importance à l'« autre » et en lui permettant de sortir de cette solitude qu'il a l'impression d'engendrer autour de lui en écrivant, de ce monologue poétique qu'il perçoit comme abscond et vide s'il ne réussit à rejoindre personne. Dans son essai *L'Arrière pays*, Bonnefoy décrit ainsi la période de rédaction de son recueil suivant, intitulé *Hier régnant désert* :

¹⁵¹ Yves Bonnefoy, « Théâtre », dans *Poèmes*, p. 61.

J'écrivis des poèmes où je me laissais reprocher par des voix qui venaient de la conscience morale d'avoir eu peur, d'avoir laissé le feu, si tant est qu'il eût jamais pris, s'éteindre sur la table où je voulais la présence, lui préférant un mauvais sommeil qui noyait tout d'une eau trouble; [...] En fait ce que j'accusais en moi, ce que je croyais pouvoir y reconnaître, et juger, c'était le plaisir de créer artistiquement, la préférence accordée sur l'expérience vécue à la beauté propre d'une œuvre. Je voyais correctement qu'un tel choix, en vouant les mots à eux-mêmes, en faisant d'eux une langue, créait un univers qui assurait *tout* au poète ; sauf qu'en se séparant de l'ouvert des jours, méconnaissant le temps, et autrui, il ne tendait à rien, en fait, que la solitude¹⁵².

Chapitre 8. *Hier régnant désert* : la solitude de l'œuvre

C'est le problème auquel fait face le poète à l'intérieur de ce deuxième recueil : l'espace de l'œuvre qu'il a créé à partir de *Douve* lui apparaît désormais comme stérile et froid. Il se sent seul au sein de cette langue qu'il a façonnée, qui, plutôt que de lui permettre d'entrer en contact avec le monde et sa présence, l'enferme dans un monologue qui lui apparaît clos sur lui-même, comme il l'écrit dans sa section « Menace du témoin » :

Que voulais-tu dresser sur cette table,
Sinon le double feu de notre mort?
J'ai eu peur, j'ai détruit dans ce monde la table
Rougeâtre et nue, où se déclare le vent mort¹⁵³.

Vois, déjà tous chemins que tu suivais se ferment,
Il ne t'est plus donné même ce répit
D'aller même perdu. Terre qui se dérobe
Est le bruit de tes pas qui ne progressent plus¹⁵⁴.

¹⁵² Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Flammarion, coll. « Skira – Les sentiers de la création », 1972, p. 107.

¹⁵³ Yves Bonnefoy, « Menaces du témoin », *Poèmes*, p. 117.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 119.

Tu es seul maintenant malgré ces étoiles,
Le centre est près de toi et loin de toi,
Tu as marché, tu peux marcher, plus rien ne change,
Toujours la même nuit qui ne s'achève pas¹⁵⁵.

Le bruit des voix s'est tu, qui te désignait,
Tu es seul dans l'enclos des barques obscures.
Marches-tu sur ce sol qui bouge, mais tu as
Un autre chant que cette eau grise dans ton cœur, [...] ¹⁵⁶

Le poète semble ici regretter de s'être éloigné de l'expérience vécue par sa pratique de l'écriture où il se serait enfermé dans les « images » qu'il a créées, pour reprendre ici une expression qu'il affectionne beaucoup. Se tutoyant, il s'adresse à lui-même des reproches. Et cette voix, qui est la sienne, semble la seule qu'il peut désormais entendre. Il n'est par ses mots plus en mesure d'entrer en contact avec la réalité qui l'entoure : la terre se « dérobe » à lui. Et, malgré les étoiles qui l'encerclent (qui peuvent faire référence ici aux œuvres du passé, ou plus largement aux idées, qui sont supposées le guider), il se sent seul. Le « feu », qui représente pour Bonnefoy l'espoir, est dans cette section sur le point de s'éteindre, tout comme la « table » de l'écriture y a été « détruit[e] ». L'élément principal à remarquer dans ces vers semble par ailleurs être la non-progression qui les caractérise. Le poète n'avance plus (tout comme le texte d'ailleurs) : « Tu as marché, tu peux marcher, plus rien ne change, ». Comme le fait remarquer Michèle Finck, cette

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.120.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 122.

répétition qui ne mène nulle part est même perceptible par le choix des rimes, où Bonnefoy fait pauvrement rimer le mot « table » avec lui-même, tout comme le mot « mort¹⁵⁷ ».

Ce sentiment de distance qu'exprime Bonnefoy vis-à-vis de l'existence s'explique selon ses commentateurs par le fait que dans son premier recueil, ses poèmes ne décrivaient toujours qu'un instant, celui de la mort de Douve, ce qui avait pour effet de dissoudre le temps, qui est pourtant une des données constitutives de l'expérience vécue :

Sans doute, le culte de l'instant est-il ce qui reste, dans *Douve*, de l'époque surréaliste d'Yves Bonnefoy. Pour le surréalisme, l'instant est le présent à son maximum de présence¹⁵⁸.

Le temps de *Douve* est un temps abstrait, désincarné, parce qu'insoumis à la dimension de la durée. Or l'élosion de la durée ne se fait-elle pas au prix de l'élosion de l'existence elle-même¹⁵⁹ ?

Dans *Hier régnant désert*, Bonnefoy laisse davantage de place au temps pour qu'il s'écoule, mais cela n'est pas évident. Il est alors associé au vieillissement et à la finitude :

Et j'ai vieilli, passion désormais, âpre veille,
J'ai fait naître un silence où je me suis perdu.
-Plus tard j'ai entendu l'autre chant, qui s'éveille
Au fond morne du chant de l'oiseau qui s'est tu¹⁶⁰.

Inévitablement, ce temps qui passe est aussi associé à la mort, qui n'apparaît plus de manière aussi fantasmée que dans le recueil d'il y a cinq ans, où elle apportait jouissance et rédemption.

¹⁵⁷ Yves Bonnefoy, *le simple et le sens*, Michèle Finck, Librairie José Corti, 1989, p. 84.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁶⁰ Yves Bonnefoy, « Le chant de sauvegarde », dans *Poèmes*, p.152.

Ici, elle apparaît plutôt comme ce qu'elle est au fond peut-être vraiment ; sombre, froide et peu accueillante :

Toute la nuit la bête a bougé dans la salle
Qu'est-ce que ce chemin qui ne veut pas finir,
Toute la nuit la barque a cherché le rivage
Qu'est-ce que ces absents qui veulent revenir,
Toute la nuit l'épée a connu la blessure,
Qu'est-ce que ce tourment qui ne sait rien saisir,
Toute la nuit la bête a gémi dans la salle,
Ensanglanté, nié la lumière des salles,
Qu'est-ce que cette mort qui ne va rien guérir¹⁶¹.

La mort n'apporte ici rien : elle n'est que souffrance et tourment. Au creux de cette douleur, elle pousse même le poète à s'interroger si elle a un sens. Le temps, pour sa part, finira néanmoins par offrir au poète ses fruits. Sa valeur positive apparaît sous les mots de l'« attente », de la « patience » et de la « veille », qui permettent à la poésie de surgir du feu des mots qui ne brûle plus en vain :

J'entretenais un feu dans la nuit la plus simple,
J'usais selon le feu de mots désormais purs,
Je veillais, Parque claire et d'une Parque sombre
La fille moins anxieuse au rivage des murs.

J'avais un peu de temps pour comprendre et pour être.

¹⁶¹ Yves Bonnefoy, « Toute la nuit », dans *Poèmes*, p. 147.

J'étais l'ombre, j'aimais de garder le logis,
Et j'attendais, j'étais la patience des salles,
Je savais que le feu ne brûlait pas en vain¹⁶².

Cette ouverture au passage du temps, permet au poète, comme il le dit lui-même, de mieux « comprendre » la situation dans laquelle il se trouve et d'« être », c'est-à-dire tout simplement d'exister. Le temps, plutôt que d'être mortifère, en vient ici à produire un mûrissement nécessaire où tout se simplifie, telle ici la nuit (« dans la nuit la plus simple »), et duquel du sens peut surgir¹⁶³. Après cette période de latence, où le poète a appris avec le temps à écrire de manière plus synchrone avec son expérience vécue du monde, sa parole semble plus en mesure d'établir un juste lien avec le monde qui l'entoure, d'entrer véritablement en contact avec celui-ci comme en témoigne ce poème :

[...] Il y avait
Qu'une voix demandait d'être crue, et toujours
Elle se retournait contre soi et toujours
Faisait de se tarir sa grandeur et sa preuve

Il

Je ne sais pas si je suis vainqueur. Mais j'ai saisi
D'un grand cœur l'arme enclose dans la pierre.

¹⁶² Yves Bonnefoy, « Une voix », dans *Poèmes*, p. 141.

¹⁶³ Finck insiste beaucoup dans son ouvrage sur l'importance du « simple » dans l'œuvre de Bonnefoy en ce qu'il est ce vers quoi cette dernière toute entière tendrait. Citant des propos du poète recueillis lors d'entretiens ou des extraits de ses essais, elle montre comment ce dernier tente de transformer la poétique de la modernité, axée sur l'opacité et la nouveauté, en une poétique de la clarté et de la simplicité, dont *Dans le leurre du seuil* serait l'accomplissement. (Yves Bonnefoy, *le simple et le sens*, p. 144-145) Cette lumineuse simplicité semble une caractéristique de la *présence*.

J'ai parlé dans la nuit de l'arme, j'ai risqué
Le sens et au-delà du sens le monde froid.

Un instant tout manqua,
Le fer rouge de l'être ne troua plus
La grisaille du verbe,
Mais enfin le feu se leva,
Le plus violent navire
Entra au port.

Aube d'un second jour,
Je suis enfin venu dans ta maison brûlante
Et j'ai rompu ce pain où l'eau lointaine coule¹⁶⁴.

La figure de l'épée enclose dans la pierre que Bonnefoy emprunte à la légende arthurienne et dont la figure du poète ici se saisit, marque bien l'adhérence que ses mots ont sur l'expérience qu'il cherche depuis lors à embrasser. Ils sont ici en adéquation avec cette dernière, comme les images – toutes de communion – du feu qui se lève, du pain que l'on rompt, de la source qui coule, en marque la célébration. La figure du « navire qui entr[e] au port » est elle aussi importante, en ce qu'elle diffère du « bateau ivre » de Rimbaud qui dérive dans de somptueux rêves, diffère des navires baudelairiens qui sont associés par le poète à une « vie antérieure » et à ses voyages de jeunesse, et, bien sûr, diffère de celui de Mallarmé qui ne peut éviter son funeste

¹⁶⁴ Yves Bonnefoy, « L'Ordalie » dans *Poèmes*, p. 137-138.

naufnage. Il marque en cela le projet poétique de Bonnefoy qui est de retrouver le port de l'expérience vécue et de s'y amarrer.

Ce rapport à l'écriture est exprimé par Bonnefoy dans un entretien où il relate que c'est de son expérience vécue que les images qu'il emploie dans ses poèmes naissent et au contact de laquelle ils en viennent à se transformer au fil des années. Indissociables de sa propre existence, elles deviennent pour lui de véritables marqueurs qui organisent sa vie et lui permettent de mieux se situer.

Les pouvoirs de la langue, c'est qu'elle peut rebâtir une économie de l'être-au-monde, une intelligence de ce qu'il est, par opposition au regard désincarné de la science; c'est qu'il y a dans ses mots fondamentaux une incitation à se souvenir qu'il peut y avoir de l'être, c'est-à-dire du sens, des lieux, de la présence et non de l'absence, là où notre parler scientifique n'accepte de percevoir que de l'objet. [...] Mais encore faut-il, étais-je en train de vous dire, que ces pouvoirs soient réveillés ; et cela signifie, pratiquement, que si je veux que le pain, le vin, reviennent dans ma voix avec tout leur sens, j'ai à les attendre avec d'autres mots qui, nés de ma vie, vérifiés en elle, les accueilleront et les soutiendront. Pour que se reforment les symboles, j'ai à méditer les événements de mon existence où ce qu'ils enseignent s'est révélé de soi-même, à mi-chemin entre ma particularité et les constantes de toute vie¹⁶⁵.

Autrement dit, il ne suffit pas pour le bien de la création nouvelle que la langue qui a pris forme dans les poèmes qui la précèdent ait été vivante et consciente, il faut encore qu'elle continue de s'articuler à l'existence de l'écrivain, dans son étape présente, avec ses problèmes toujours nouveaux et sa constante faiblesse¹⁶⁶.

Bien c'est alors que des mots surgissent. Des mots, des fragments de phrases, des métaphores – des métonymies aussi, et j'entends par là des associations sans raison visible, irrationnelles, énigmatiques, celle, par exemple, qui s'imposa à moi, récemment, qui a persisté, de l'idée de sifflement, de changement de hauteur d'un son monotone, accompagnant l'image de frondaisons, de masses presque abyssales de verdure. Cet *autre* de ma parole, aussi obscur qu'il me soit alors, je le laisse monter des jours, des mois : et même ce pourront être des années, s'il le faut, qui vont s'écouler ainsi, car je sais que ces propositions qui viennent de tout mon être en savent plus que moi sur mon vouloir propre, ou mon rapport aux autres, ou notre terre commune, et il

¹⁶⁵ Yves Bonnefoy, « Entretiens avec Bernard Falciola », dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1990, p. 21-22.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 22-23.

ne faut donc pas, surtout pas, que je m'interpose. C'est alors, c'est tout cela, *le premier travail*, et il bâtit ce que je puis appeler un espace verbal, un champ sémantique¹⁶⁷.

Ensuite, eh bien, ces mots du début demeurent énigmatiques, souvent, mais c'est aussi comme s'ils éclairaient, malgré tout, d'une étrange lumière plutôt frissante, un petit espace autour d'eux, entre eux, où d'autres relations, insoupçonnées jusqu'ici, commencent à vaguement apparaître. En bref, c'est bien un monde qui de proche en proche se précise, puisqu'une langue à nouveau se forme, et par conséquent un ordre. Ce monde, c'est celui dans lequel, à ce moment de ma vie, j'existe, c'est mon expérience présente de l'univers¹⁶⁸.

Comme lecteur de Bonnefoy, il est touchant d'avoir accès à ces confessions qui nous permettent de mieux comprendre comment le processus de l'écriture s'opère en lui. On sent à leur lecture à quel point l'imaginaire qu'il a créé dans ses recueils, ses figures, sa langue, l'ont habité, avant, pendant, puis après la rédaction de ses vers. Ces images, ces mots, il les a vécus. Ils l'ont accompagné au cœur de son existence. Ce recueil d'*Hier régnant désert*, semble donc être une première démonstration par Bonnefoy que la poésie n'a pas, pour être à la hauteur, à s'abstraire de l'existence, comme le préconisait Valéry.

Le court texte « Dévotion », qui a d'abord paru dans *L'Improbable*, mais qui a par la suite été inséré par Bonnefoy dans ses *Poèmes*, entre son deuxième (*Hier régnant désert*) et son troisième recueil (*Pierre écrite*), montre bel et bien la volonté de ce dernier de poursuivre l'ouverture, qu'il a entreprise dès ce deuxième recueil, de sa poétique à l'expérience vécue. Ce sont tous des lieux particuliers qui sont ici évoqués, qui se distinguent des « orangerie », « lande », « terrasse » et « royaume » explorés dans *Douve*, qui rappelaient davantage des symboles, que de réels lieux :

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 27.

III

Aux chapelles des îles.

A Galla Placidia. Les murs étroits portant mesure dans nos ombres. A des statues dans l'herbe ; et, comme moi peut-être, sans visage.

A une porte murée de briques couleur du sang sur ta façade grise, cathédrale de Valladolid. A de grands cercles de pierre. A un *paso* chargé de terre morte noire.

A Sainte-Marthe d'Agliè, dans le Canavese. La brique rouge et qui a vieilli prononçant la joie baroque. A un palais désert et clos parmi les arbres. (A tous palais de ce monde, pour l'accueil qu'ils font à la nuit.)

À ma demeure à Urbino entre le nombre et la nuit.

A Saint-Yves de la Sagesse

A Delphes où l'on peut mourir

A la ville des cerfs-volants et des grandes maisons de verre où se reflète le ciel¹⁶⁹.

Ce sont, pour la plupart, des lieux de foi qui sont ici évoqués, tels par exemples des églises, un temple, un mausolée. Ils semblent symboliser pour Bonnefoy un espoir où de ferventes flammes, pour reprendre l'imaginaire qui est le sien, brûlent dans le noir et dans l'attente d'un

¹⁶⁹ Yves Bonnefoy, « Dévotion », dans *Poèmes*, p. 111.

surgissement : celui de la présence du monde qui apparaîtrait enfin à travers les représentations qu'il en fait à l'intérieur de ses poèmes. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer la nature hautement architecturale des bâtiments auxquels le poème est dédié, puisque ces exemples illustrent à merveille comment la représentation peut mettre en valeur un lieu, c'est-à-dire une expérience du monde dans le ici-maintenant (le *hic et nunc*).

Chapitre 9. *Pierre écrite* : l'inscription dans un lieu déterminé

Dans son troisième recueil, qui se distingue du précédent par une grande confiance en les pouvoirs de l'écriture, c'est avant tout la rencontre de l'autre qui permet d'atteindre à cette présence, comme l'atteste Finck :

À partir de *Pierre écrite*, paru en 1965, un mouvement radical porte Yves Bonnefoy vers l'autre. En fondant sa poésie sur l'exigence d'une ouverture à l'autre, Bonnefoy cherche une « rémission » de ce qu'il appelle le « péché originel du langage » (*Entretiens sur la poésie*, p. 157). [...] L'intransigeance de la dénonciation de Bonnefoy [du langage poétique] révèle l'incompatibilité entre le projet de l'écrivain et le souci de l'autre comme « présence ». L'écriture n'est pas une rencontre de l'autre, mais une construction mentale de l'autre, que Bonnefoy nomme « dé-crétion » [...]. [...] Le projet de Bonnefoy, à partir de *Pierre écrite*, et contre toute une strate de *Hier régnant désert*, est celui d'un bouleversement du paysage sacrificiel dans lequel s'est inscrit jusqu'ici l'écriture : il faut que cesse enfin l'équivalence entre écriture et « sacrifice » de l'autre¹⁷⁰.

Le sacrifice de l'autre est représenté dès le premier recueil de Bonnefoy où il se fait témoin de la mort de Douve, disparition qui peut être comprise comme une conséquence de la représentation

¹⁷⁰ Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, p. 109-11.

qu'en fait par l'écriture le poète. Ce sacrifice réapparaît dans le recueil *Hier régnant désert* où l'autre est absent du fait que le poète en créant une œuvre où il s'est de son propre dire enfermé, s'est coupé du monde et de ses semblables. Si une présence se fait sentir à la fin de ce recueil, elle est plutôt le résultat d'une rencontre du poète avec lui-même.

Cette rencontre d'autrui, qui prend place dans ce troisième recueil, permet au poète de mieux décrire le cadre spatio-temporel dans lequel elle s'inscrit, qui est ici un quotidien conjugal à l'intérieur d'une maison de province. Un ensemble d'objets appartenant à ce quotidien font surface au sein de ces vers, comme nous le verrons au fil des citations que nous avons choisies pour analyser ce recueil, rendant l'expérience que fait le poète du réel plus présente que jamais au sein de ses poèmes : les vêtements d'étoffe rouge de l'être aimé, le miroir où elle fait sa toilette, leur lit comparé à une barque et la fenêtre par laquelle ils regardent les paysages qui les entourent et au sein desquels ils vont prendre le soir des promenades.

Sans s'attarder longtemps sur les deux premières sections, tentons ici de les résumer. La première, intitulée « L'été de nuit », raconte la rencontre avec l'être aimé, l'effervescence qui s'ensuit, qui transforme la nuit en un véritable été. Cette partie s'apparente toutefois à un rêve :

Navire d'un été,
Et toi comme à la proue, comme le temps s'achève
Dépliant des étoffes peintes, parlant bas.

Dans ce rêve de mai
L'éternité montait parmi les fruits de l'arbre
Et je t'offrais le fruit qui illimite l'arbre

Sans angoisse ni mort, d'un monde partagé¹⁷¹.

[...] Je te disais ma figure de proue
Heureuse, indifférente, qui conduit,
Les yeux à demi clos, le navire de vivre
Et rêve comme il rêve, étant sa paix profonde,
Et s'arque sur l'étrave où bat l'antique amour¹⁷²

[...] L'huile méditante a régné
Sur son corps aux ombres qui bouge,
Et pourtant elle ploie sa nuque
Comme on pèse l'âme des morts¹⁷³.

[...] Tout ce qui est bougeait comme un vaisseau qui tourne
Et glisse, et ne sait plus son âme dans la nuit¹⁷⁴.

[...] Dans les eaux du dormeur les lumières se troublent.
Un langage se fait, qui partage le clair
Buissonnement d'étoiles dans l'écume.
Et c'est presque l'éveil, déjà le souvenir¹⁷⁵.

Le navire n'entre pas ici au port comme au sein du précédent recueil, mais dérive plutôt sur des eaux aux reflets languissants. L'écriture, par ses richesses et ses longs déploiements,

¹⁷¹ Yves Bonnefoy, « L'Été de nuit », dans *Ibid.*, p.186.

¹⁷² *Ibid.*, p. 187.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 188.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 190.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 193.

apparaît, à l'intérieur de cette dérive, s'éloigner plus que jamais de la réalité. Cette expérience est toutefois identifiée par le poète lui-même comme relevant du « rêve », une remarque qui témoigne du niveau de sa lucidité dans cette situation qu'il finit en quelque sorte par dénoncer.

La notion de « rêve », qui revient souvent au sein des écrits de Bonnefoy, apparaît comme une illusion de la présence. Elle se manifeste selon lui par exemple sous la forme de l'idée, de l'au-delà chrétien ou de la « surréalité » qui s'éloignent tous de la réalité qui est pour lui sensible et finie. Finck le décrit comme une « échappée tentée par l'être hors de la finitude » en renvoyant à ces propos de Bonnefoy¹⁷⁶ : « Le rêve [...] oublie la finitude : parce qu'il ne veut pas savoir qu'il faut choisir, accepter d'emblée nos limites, accueillir l'idée de destin, qui implique celle de mort [...] »¹⁷⁷.

Ce rêve apparaît dans le premier recueil comme l'illusion de la présence que produit la représentation lorsque le poète pense par elle y toucher, alors que par ce travail sur la langue et cette réclusion au sein de son œuvre il se coupe de l'expérience vécue, là où avec le temps Bonnefoy s'est rendu compte que la présence résidait véritablement. *Hier régnant désert* apparaît comme la sortie de cette illusion qui est pour le poète brutale : la réalité de laquelle il s'est coupé trop longtemps lui apparaît dès lors comme froide et peu accueillante, alors que l'univers poétique qu'il a construit dans son précédent recueil lui apparaît désormais comme stérile et vide. C'est, comme nous avons essayé de le montrer, le passage du temps qui permettra au poète de s'inscrire lui et son œuvre dans l'expérience vécue et ainsi d'accéder à la présence qu'elle recèle.

¹⁷⁶ Yves Bonnefoy, *le simple et le sens*, p. 138.

¹⁷⁷ « Entretiens avec Bernard Falciola », dans *Entretiens sur la poésie*, p. 29.

Dans le recueil *Pierre écrite* le rêve se présente comme un oubli de la finitude, où les amants, sous l'effervescence de leur rencontre, ont l'impression de se trouver au sein d'un univers paradisiaque qui rappelle le jardin d'Eden, comme l'illustre son premier poème : « Il me semble, ce soir, / Que nous sommes entrés dans le jardin, dont l'ange / A refermé les portes sans retour¹⁷⁸. » Au sein de cet univers onirique, où nombreux sont les défunts, « ces hôtes de nos soirs », à venir le visiter, c'est la présence de la mort, donc le rappel de la finitude qui a été oublié, qui poussera le poète à sortir de l'illusion de ce songe. Ce sont ces visiteurs qui provoquent le réveil des amants :

Prestige, disais-tu, de notre lampe et des feuillages,

Ces hôtes de nos soirs.

Ils tirent jusqu'à nous leurs barques sur les dalles,

Ils connaissent notre désir de l'éternel

La nuit parfaite dans le ciel criant son feu,

Eux sont venus d'un pas sans ombre, ils nous éveillent,

Leur parole commence au tremblé de nos voix¹⁷⁹.

Ces défunts apparaissent tout au long de la deuxième section du recueil à l'intérieur de courts poèmes qui, par leur forme et leur mise en page centrée, rappellent les inscriptions de pierre tombale, auxquelles le titre du recueil, *Pierre écrite*, fait sans doute d'ailleurs référence :

UNE PIERRE

¹⁷⁸ Yves Bonnefoy, « L'été de nuit », dans *Ibid.*, p. 185.

¹⁷⁹ Yves Bonnefoy, « Pierre écrite », dans *Ibid.*, p. 203.

Il désirait, sans connaître,
Il a péri, sans avoir.
Arbres, fumées,
Toutes lignes de vent et de déception
Furent son gîte.
Infiniment
Il n'a étreint que sa mort.¹⁸⁰

UNE PIERRE

Je fus assez belle.
Il se peut qu'un jour comme celui-ci me ressemble
Mais la ronce l'emporte sur mon visage,
La pierre accable mon corps¹⁸¹.

UNE PIERRE

Orages puis orages je ne fus
Qu'un chemin de la terre.
Mais les pluies apaisaient l'inapaisable terre,
Mourir a fait le lit de la nuit dans mon cœur¹⁸².

Les commentateurs ont rapproché cette section des toiles intitulées « Les Bergers d'Arcadie » de Nicolas Poussin dont le travail a énormément inspiré Bonnefoy et sur lequel il a

¹⁸⁰ Yves Bonnefoy, « Une pierre », dans *Ibid.*, p. 204

¹⁸¹ « Une pierre », dans *Ibid.*, p. 206

¹⁸² « Une pierre », dans *Ibid.*, p. 214.

beaucoup écrit, notamment à l'intérieur de son essai *Rome 1630* qui porte sur l'art Baroque¹⁸³.

Ces toiles peintes respectivement entre 1628-1630 et 1638-1640 représentent toutes deux des bergers provenant du poème de Virgile *Les Bucoliques*, où ces bergers découvrent avec grande surprise une pierre tombale sur laquelle ils déchiffrent l'inscription : « Ergo sum in Arcadie », qui peut se traduire littéralement par « Je suis aussi en Arcadie », rappelant que personne n'échappe à la mort, même dans un lieu idéal comme celui-ci. Ces inscriptions incitent le poète à s'interroger à son tour, à la manière de ces antiques bergers, sur cette question :

Quel est le lieu des morts,
Ont-ils droit comme nous à des chemins,
Parlent-ils, plus réels étant leurs mots,
Sont-ils l'esprit des feuillages ou des feuillages plus haut¹⁸⁴ ?

Cette interrogation sur la mort s'élargit à un questionnement sur le rapport que cette dernière entretient avec l'espace. C'est la mort, comme à l'intérieur du recueil de *Douve*, qui est génératrice d'un lieu, du moins ici d'un rapport plus vrai avec ce lieu, puisque c'est elle qui permet au poète de sortir du « rêve » que peut produire l'écriture (et que dénonce Bonnefoy) afin d'établir un rapport plus authentique avec l'existence, lequel est symbolisé dans le recueil par cet éveil du poète, dans la troisième section, à la réalité quotidienne qui l'entoure et qui pour la première fois dans son œuvre apparaît de manière plus définie. On ne peut s'empêcher de penser ici au « Cimetière marin », qui est l'un des poèmes de Valéry qui a compté le plus pour Bonnefoy. Seulement on ne peut aussi s'empêcher de remarquer ce qui les différencie. Si le fait de reposer

¹⁸³ John T. Naughton, *The poetics of Yves Bonnefoy*, p. 155.

¹⁸⁴ « Le lieu des morts », dans *Poèmes*, p. 205.

sur une terre qui recouvre les morts permet au poète valéryen d'arriver à une certaine clarté, celle-ci s'apparente à celle du songe¹⁸⁵. Au contraire, la mort est chez Bonnefoy ce qui permet au poète de se réveiller et de quitter le monde du rêve. En effet, il s'éveille aux côtés de la femme aimée, dans un univers, disons, plus ordinaire que celui de la première section (ce dernier est malgré tout rappelé à travers le *topos* du fleuve qui apparaît comme une trace restante du songe) :

Le miroir et le fleuve en crue, ce matin,
S'appelaient à travers la chambre, deux lumières
Se trouvent et s'unissent dans l'obscur
Des meubles de la chambre descellée¹⁸⁶.

Ces objets appartenant à une réalité plus humble et plus quotidienne en témoignent : la « chambre », le « miroir », les « meubles ». D'autres s'y joindront au fil des poèmes, comme la « robe », la « lampe », etc. Si ces objets, qui avaient pris place déjà pour la plupart dans ses poèmes précédents, apparaissent ici sous un nouveau jour, non en tant seulement que symboles, mais comme objets qui, appartenant véritablement à l'existence du poète, lui font signe, c'est à cause qu'ils sont ici déterminés pour la première fois par un temps précis : « ce matin », écrit Bonnefoy. Il précise davantage ce moment dans un poème suivant : « Cinq heures./ Le sommeil est léger, en taches sur les vitres ¹⁸⁷ ». Cette précision participe du fait plus large que l'entièreté du recueil (et de ceux qui suivront) porte pour la première fois sur un lieu particulier et

¹⁸⁵ Pensons aux vers : « Quand sur l'abîme un soleil se repose / Ouvrages purs d'une éternelle cause ./ Le Temps scintille et le Songe est savoir. / Stable trésor, temple simple à Minerve, / Masse de calme, et visible réserve, / Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi / Tant de sommeil sous un voile de flamme / O mon silence! » (Paul Valéry, *Poésies*, p. 101.)

¹⁸⁶ Yves Bonnefoy, « La chambre », dans *Ibid.*, p. 221.

¹⁸⁷ Yves Bonnefoy, « L'abeille, la couleur », dans *Ibid.*, p. 227.

identifiable : la maison de province à Valsaintes que le couple Bonnefoy vient tout juste de s'acheter et qu'ils rénovent :

The shadow of an old house falls across the poems in Yves Bonnefoy's *Pierre écrite* (1965), *Dans le leurre du seuil* (1975) and *Ce qui fut sans lumière* (1987). The house itself is never the topic of the poems, and is only fleetingly described in some of its details now and then. In general, the diction of Bonnefoy's poetry is quite abstract, and he pointedly excludes most references to particular place, occasions, or people. Yet the house is there, indefinite but inescapable, and at some level it must haunt the reader. [...] And indeed, Bonnefoy as written, "Pas un mot depuis *Pierre écrite* ne serait le même dans ces livres, en fait ils n'existeraient pas, j'aurais écrit tout autre chose, je ne sais quoi, s'il n'y avait un Valsaintes" (private letter)¹⁸⁸.

Le désir pour cette femme, cette fois-ci bien réelle, apparaît, comme le souligne Naughton, comme à l'opposé de celui qui avait été exprimé autrefois à la figure imaginaire de *Douve*, où ce dernier apparaissait alors mortifère¹⁸⁹ :

Et je t'ai vue te rompre et jouir d'être mort ô plus belle
Que la foudre, quand elle tache les vitres blanches de ton sang¹⁹⁰.

Il s'agissait d'un vent plus fort que nos mémoires,
Stupeur des robes et cri des rocs – et tu passais devant ces flammes
La tête quadrillée les mains fendues et toute
En quête de la mort sur les tambours exultants de tes gestes.
C'était jour de tes seins
Et tu régnais enfin absente de ma tête¹⁹¹.

¹⁸⁸ Emily Grosholz, « The Valsaintes poems of Yves Bonnefoy », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 36, n° 3, Automne 1996, p. 52-64.

¹⁸⁹ John T. Naughton, *The poetics of Yves Bonnefoy*, p. 111.

¹⁹⁰ Yves Bonnefoy, « Théâtre », dans *Poèmes*, p. 45.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 47.

Au contraire, la femme dont il est question dans *Pierre écrite* fait apparaître au sein de l'écriture une plénitude, une sérénité, pour ne pas dire un ordre :

Ton épaule soit l'aube, ayant porté
Tout mon obscur déchirement de nuit
Et toute cette écume amère des images,
Tout ce haut rougeoiement d'un impossible été.

Ton corps voûte pour nous son heure respirante
Comme un pays plus clair sur nos ombres penché [...] ¹⁹².

[...] Parfois je te disais de myrte et nous brûlions
L'arbre de tous tes gestes tout un jour.
C'étaient de grands feux brefs de lumière vestale,
Ainsi je t'inventais parmi tes cheveux clairs ¹⁹³.

De cette rencontre émane une lumière qui clarifie. Elle simplifie comme y insiste Finck ¹⁹⁴ : Et c'est comme si l'âme se simplifie/ Étant lumière davantage, et qui rassure [...] ¹⁹⁵. Ce sentiment d'ordre découle aussi d'une impression que le corps de cette femme aimée présente une véritable harmonie architecturale. Naughton nous fait remarquer que le terme « voûte » surgit souvent pour le caractériser, comme s'il abritait quelque chose qu'il permettait de protéger, mais aussi comme s'il faisait partie de l'ensemble de ces sites d'une haute dignité et d'une grande beauté

¹⁹² Yves Bonnefoy, « L'Épaule », dans *Ibid.*, p. 222.

¹⁹³ Yves Bonnefoy, « Le Myrte », dans *Ibid.*, p. 225.

¹⁹⁴ Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, p. 228.

¹⁹⁵ Yves Bonnefoy, « L'abeille, la couleur » dans *Poèmes*, p. 227.

dont il est question dans le poème « Dévotion » où le poète rend hommage à certains lieux qui l'ont sauvé du désarroi, du désespoir¹⁹⁶.

Si cette rencontre est racontée tout d'abord sur le plan du corps, des esprits qui se mêlent et qui partagent un même rêve dans une chambre à coucher, elle s'élargit aux pièces d'une maison, puis s'ouvre à ses alentours qui surgissent des fenêtres et sont découverts lors de ces promenades du soir faites ensemble :

Cinq heures.

Le sommeil est léger en taches sur les vitres.

Le jour puise là-bas dans la couleur l'eau fraîche,

Ruisselante, du soir¹⁹⁷.

Combien simples, oh fûmes-nous, parmi ces branches,

Inexistants, allant du même pas,

Une ombre aimant une ombre, et l'espace des branches

Ne criant pas du poids d'ombres, ne bougeant pas¹⁹⁸.

Nous n'avons plus besoin

D'images déchirantes pour aimer.

Cet arbre nous suffit là-bas, qui, par lumière,

Se délie de soi-même et ne sait plus

Que le nom presque dit d'un dieu presque incarné.

¹⁹⁶ John T. Naughton, *The poetic of Yves Bonnefoy*, p. 132.

¹⁹⁷ Yves Bonnefoy, « L'abeille, la couleur » dans *Poèmes*, p. 227.

¹⁹⁸ Yves Bonnefoy, « Une voix », dans *Ibid.*, p. 231.

Et tout ce haut pays que l'Un très proche brûle [...] ¹⁹⁹.

Cette strophe sur cet arbre montre bien le renversement qui s'est ici opéré : à ce moment précis de plénitude où la présence est rencontrée, le monde se suffit à lui-même et les images ne semblent même plus nécessaires. Il ne faut cependant pas en déduire ici un désaveu du langage, ni même de la poésie, puisque l'importance de ces derniers est à plusieurs autres endroits affirmée dans le recueil ; il faut plutôt le comprendre comme un désaveu de cette conception de l'art auquel Bonnefoy s'est depuis longtemps opposé parce qu'elle nous coupe de l'existence et nous enferme dans un imaginaire abscond. L'univers maritime de la première section, en tant que fantasme rêvé, semble en être une illustration, lorsqu'on lit ce vers appartenant à un autre poème, (« l'écume amère des images ²⁰⁰ »), où Bonnefoy associe l'image à cet univers marin composé d'une eau qui reflète, mais qui peut aussi séduire et tromper par ses mirages. Cette ambivalence par rapport à la représentation est bien illustrée lorsque Bonnefoy écrit que le nom est « presque dit » et que le dieu est « presque incarné ».

C'est toutefois un pays qui surgit de cette rencontre, quelque chose que l'on fonde, que l'on nomme :

Le pays du début d'octobre n'avait fruit
Qui ne se déchirât dans l'herbe, et ses oiseaux
En venaient à des cris d'absence et de rocaille
Sur un haut flanc courbé qui se hâtait vers nous.

Ma parole du soir,

¹⁹⁹ Yves Bonnefoy, « Le dialogue d'Angoisse et de Désir. III. », dans *Ibid.*, p. 241.

²⁰⁰ Yves Bonnefoy, « L'épaulé », dans *Ibid.*, p. 222.

Comme un raisin d'arrière-automne tu as froid,
Mais le vin déjà brûle en ton âme et je trouve
Ma seule chaleur vraie dans tes mots fondateurs.

Le vaisseau d'un achèvement d'octobre, clair,
Peut venir. Nous saurons mêler ces deux lumières,
O mon vaisseau illuminé errant en mer, [...] ²⁰¹.

La parole est en effet présentée ici comme très importante, en ce qu'elle fonde ce nouveau rapport à la réalité. On comprend à la fin de ce recueil que le temps a passé : les fruits ont poussé et mûri dans l'arbre, se sont détachés de ses branches ; c'est l'automne, la saison qui suit le temps des moissons et des récoltes. On remarque aussi une différence entre cet arbre porteur de fruits et celui des premières sections du recueil duquel le feuillage était alors pressenti par le poète pour être le lieu où les morts résident²⁰². Connaissant la pensée de Bonnefoy sur ce sujet, il n'est pas anodin que ces fruits apparaissent dans cet espace, alors que la vie entretient pour lui un rapport très intime avec la mort, cette dernière révélant la première.

Malgré que ce soit la parole qui permet à Bonnefoy de prendre contact avec le monde qui l'entoure, il se rend compte que cette réalité, en sa concrétude, existait « déjà », malgré le fait qu'il n'y était pas sensible. Le fait que cette expérience de la concrétude précède sa parole est une autre manière pour lui d'affirmer l'importance d'une expérience du réel extérieure au texte :

Et je m'étonne alors qu'il ait fallu
Ce temps, et cette peine. Car les fruits

²⁰¹ Yves Bonnefoy, « La parole du soir », dans *Ibid.*, p. 237.

²⁰² Yves Bonnefoy, « Le lieu des morts », dans *Ibid.*, p. 201.

Régnaient déjà dans l'arbre. Et le soleil
Illuminait déjà le pays du soir.
Je regarde les hauts plateaux où je puis vivre,
Cette main qui retient une autre main rocheuse,
Cette respiration d'absence qui soulève
Les masses d'un labour d'automne inachevé²⁰³.

On constate dans ce poème que la vie et l'écriture ne sont plus séparées comme dans le précédent recueil où le poète avait constaté s'être coupé par l'écriture de l'expérience vécue et ainsi de la présence. Le poète dit ici pouvoir enfin « vivre » dans ce lieu, qui semble être celui de l'écriture. En faisant place au sein de cette dernière à l'expérience vécue, il peut espérer par cette activité toucher à cette présence qu'il recherche. Ce lien à l'existence est évoqué au sein du recueil par la rencontre qu'il fait avec la mort et surtout par l'entrée en contact avec le passage du temps qu'il expérimente.

Chapitre 10. La versification des poèmes

Avant d'analyser le dernier recueil faisant partie du volume *Poèmes*, où l'écriture de Bonnefoy n'a jamais été aussi transitive, il serait profitable de faire une analyse de la stylistique de ses poèmes sur laquelle nous n'avons pas encore eu la chance de nous pencher véritablement. Si nous nous sommes attardés à sa quête de la « présence », nous avons encore très peu abordé comment celle-ci se manifestait dans la forme de ses poèmes. Sa poésie étant entièrement dirigée

²⁰³ Yves Bonnefoy, « Le dialogue d'Angoisse et de Désir », dans *Ibid.*, p. 241.

par une volonté d'incarnation, il est important d'observer comment celle-ci prend forme stylistiquement. D'autant plus que Bonnefoy, attache une grande importance à la forme de ses poèmes, notamment au nombre de syllabes que compte chacun de ses vers, comme nous le révèle les chiffres comptabilisés par Jérôme Thélot²⁰⁴ (présentés dans le tableau de la page suivante).

Par ce tableau, où il nous est indiqué combien chaque recueil comporte de types de vers, on comprend tout d'abord que la manière dont Bonnefoy construit ses poèmes est tout sauf arbitraire. On note ensuite que le vers le plus utilisé (et de loin), dans ses trois premiers recueils est l'alexandrin, suivi ensuite par le décasyllabe. On remarque toutefois que cette moyenne ne s'applique pas au dernier recueil où la très grande majorité des vers comptent moins de douze syllabes. Suite à l'analyse qu'en fait Thélot, nous tenterons d'expliquer le choix de ce changement, mais nous nous concentrerons tout d'abord sur la stylistique des premiers recueils pour comprendre ensuite pourquoi et comment elle a pu être renouvelée par Bonnefoy.

Il n'est pas anodin que l'on remarque au sein de ces premiers recueils une plus grande rigueur et densité formelle. Le choix du poète – à une époque où l'on se dit libéré de la contrainte du vers – de se concentrer sur l'alexandrin et le décasyllabe n'est pas sans rapport avec cette impression qui se crée chez le lecteur d'être face à une écriture resserrée et ordonnée. Si Thélot voit en ce choix le vestige d'un certain classicisme, tout comme une volonté chez Bonnefoy de s'affilier à la tradition qui le précède, c'est surtout une recherche d'harmonie par les nombres qu'il y perçoit. Il note cependant que cette dernière est altérée par quelques vers impairs qui ont

²⁰⁴ Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 24.

	Douve	H.R.D.	P.E.	D.LS.
v. de 1 syll.			1	17
v. de 2 syll.			4	45
v. de 3 syll.			1	30
v. de 4 syll.	8	15	21	245
v. de 5 syll.		1	21	46
v. de 6 syll.	33	23	71	301
v. de 7 syll.	17	30	30	54
v. de 8 syll.	23	9	18	41
v. de 9 syll.	7		4	9
v. de 10 syll.	81	123	117	408
v. de 11 syll.	18	31	40	215
v. de 12 syll.	278	325	310	178
v. de 13 syll.	7	2	3	21
v. de 14 syll.	6	3	5	6
v. de 15 syll.	2	2	1	2
v. de 16 syll.	6	1	7	3
v. de 17 syll.			1	1
v. de 19 syll.	1			
v. de 21 syll.				1
v. de 27 syll.	1			
Total	488	565	655	1623

Tableau 1. – Présence de chaque type de vers au sein des quatre recueils.

pour effet de la remettre en question. Les poèmes de Bonnefoy deviennent ainsi le lieu de cette rencontre entre « le langage immortel » (représenté par l'alexandrin classique) et « le corps blessé » qui a pris conscience de sa propre finitude et des aléas de l'existence (représenté par ces vers impairs)²⁰⁵.

Les vers impairs, qui sont présents dans presque tous ses poèmes, apparaissent néanmoins bien souvent qu'une seule fois par strophe, et même par poème entier, comme une note dissonante au sein de cette harmonie :

Ton visage ce soir éclairé par la terre,
Mais je vois tes yeux se corrompre
Et le mot visage n'a plus de sens.
La mer
La mer intérieure éclairée d'aigles tournants,
Ceci est une image.
Je te détiens froide à une profondeur où les images ne
prennent plus²⁰⁶.

Ici seul le dernier vers est impair. Ce choix apparaît comme la volonté de remettre en question l'idée d'une langue idéale et ordonnée qui parviendrait à s'abstraire de l'existence par la pureté de sa forme ; remise en question qui sera formulée plus explicitement plus tard dans son poème *L'Imperfection est la cime*, lequel, de ce point de vue, se présente comme un véritable art poétique :

²⁰⁵ Rappelons que Bonnefoy dans un chapitre consacré à Baudelaire décrit ainsi la « vérité de parole » : « La vérité de parole est directement issue de cette rencontre [...] du corps blessé et du langage immortel » (Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie » dans *L'Improbable*, p. 44).

²⁰⁶ Yves Bonnefoy, « Théâtre XIII », dans *Poèmes*, p. 57.

Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire,
Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix.

Ruiner la face nue qui monte dans le marbre,
Marteler toute forme toute beauté.

Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil,
Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte,

L'imperfection est la cime²⁰⁷.

On remarque que le même procédé est utilisé dans ce poème où le premier vers compte quinze syllabes et le dernier sept, alors que les vers que tous deux entourent sont des alexandrins. Cette égratignure effectuée sur le statuaire d'une certaine conception de la beauté, malgré qu'elle soit plus subtile, a tout autant de force par sa remise en question que peut en avoir le vers libre. La tension qu'elle crée entre l'ordre et son altération est puissante. Elle rappelle le propos du premier poème qui dénonce l'image qui le compose en rappelant sa nature. En troublant l'harmonie de ses vers, Bonnefoy nous rappelle leur nature idéale qu'il récite : il atteste par ce choix formel sa prise en compte de la finitude, de la mort et de l'imperfection de l'existence.

Ce phénomène est encore plus frappant aux yeux de Thélot lorsqu'il apparaît sous la forme de l'hendécasyllabe, qu'il appelle à la suite d'une métaphore de Frédéric Deloffre « l'alexandrin boiteux²⁰⁸ ». Vers impair le plus utilisé au sein des quatre recueils lorsqu'on en fait la somme, il

²⁰⁷ Yves Bonnefoy, « L'Imperfection est la cime », dans *Ibid.*, p. 139.

²⁰⁸ Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 33.,

apparaît par sa proximité avec l'alexandrin, figure par excellence de l'harmonie classique, comme sa forme érodée. Le fait que la très grande majorité de ceux-ci soit découpés par la césure 6/5 renforce cette illusion où le premier hémistiché se développe au rythme harmonieux de ses six syllabes, laissant entendre jusqu'au dernier moment qu'il sera complété par un hémistiché d'égale longueur. L'Hendécasyllabe, s'il a déjà été utilisé par le passé, notamment par Rimbaud, employé de cette manière, en juxtaposition à l'alexandrin et selon cette découpe, est aux yeux de Thélot un apport de la poétique de Bonnefoy :

Vois, déjà tous chemins que tu suivais se ferment,
Il ne t'est plus donné même ce répit
D'aller même perdu. Terre qui se dérobe
Est le bruit de tes pas qui ne progressent plus.

Pourquoi as-tu laissé les ronces recouvrir
Un haut silence où tu étais venu ?
Le feu veille désert au jardin de mémoire
Et toi, ombre dans l'ombre, où es-tu, qui es-tu²⁰⁹ ?

Dans le premier quatrain, le troisième vers est entouré par trois alexandrins, desquels il troue l'harmonie par sa syllabe manquante. Thélot y entend une forme de silence. Le même phénomène se reproduit dans la strophe suivante où surgissent un décasyllabe (le deuxième vers) – dont nous nous attarderons sur la signification un peu plus tard – et un vers de treize syllabes

²⁰⁹ Yves Bonnefoy, « Menaces du témoin II », dans *Poèmes*, p. 118.

(le quatrième), qui pourrait jouer ici le même rôle que l'hendécasyllabe précédent, à savoir de déroger lui aussi à l'harmonie de l'alexandrin classique.

L'omniprésence de l'alexandrin, conjuguée à celle notable du décasyllabe, donne aux trois premiers recueils une allure formelle dense et ordonnée. D'autant plus que ceux-ci sont composés de poèmes relativement courts et délimités par un titre qui les encadre. Si au fil de ces recueils, leur propos devient plus lumineux, leur forme s'allège et s'éclaircit, de par cette volonté qu'a le poète de tendre alors de plus en plus vers le « simple », comme il en déjà été plus haut question. Ce changement formel est d'autant plus remarquable à l'intérieur de son quatrième recueil, *Dans le leurre du seuil* (dont il n'a pas encore été question jusqu'à présent dans notre travail et sur lequel nous nous attarderons à partir de maintenant), lequel est composé de sept ensembles « beaucoup plus amples » pour reprendre les mots de Philippe Jaccottet²¹⁰. Ce sentiment d'amplitude est créé par la longueur des parties qui le composent, qui comptent entre quatre et dix-huit pages chacune. L'intérieur de celles-ci est seulement ponctué par des lignes de points qui apparaissent parfois pour marquer ce qui semble être des pauses ou des respirations. Cette impression est aussi due à l'apparition d'un grand nombre de vers courts : presque la moitié des vers du recueil comptent moins de dix syllabes, dont une majorité est composée de quadrisyllabes et d'hexamètres.

Cette diversité anime le recueil d'un souffle qui se fait sentir tout au long de ces pages où elle a l'espace et le temps de prendre forme. Michèle Finck note d'ailleurs qu'il est un motif important pour la première fois dans l'un de ses recueils :

²¹⁰ Philippe Jaccottet, « Une lumière plus mûre », *L'Arc*, 66, 1976, p. 24.

L'écriture de *Dans le leurre du seuil*, déprise du « nouveau » et tendue vers le « simple », est une écriture travaillée par le « souffle ». Le mot « souffle », absent des trois premiers recueils, entre dans la langue d'Yves Bonnefoy avec *Dans le leurre du seuil* : c'est là ce qui distingue, le plus radicalement, la nouvelle poétique. [...] [II] est l'agent d'une double métamorphose : thématique et strophique. [...] L'écriture strophique se modifie sous l'emprise de cette insufflation d'air. Les strophes courtes d'autrefois, taillées comme des rocs qui ne laissent pas passer le « souffle », se « gonflent » désormais, à l'image de l'« étoffe » où vient se prendre le vent (*LS*, p. 288)²¹¹.

D'un point de vue thématique, il apparaît sous la forme des verbes « gonfler » et « enfler » comme Fink l'illustre à l'aide de ces exemples qu'elle choisit parmi tant d'autres : « A l'épaule du flux, / Là où gonfle le sein²¹² », « Et le jour reprend pour eux tous et nous, comme une veine / se regonfle de sang²¹³ », « [...] l'eau, une, infinie, / Gonflée d'argile rouge [...]»²¹⁴, « Livre rouvert, nuage rouge, au faite / De la houle qui s'enfle[...]»²¹⁵. Ce motif témoigne de l'emprise de l'écriture de Bonnefoy qui se gonfle du réel qu'elle est désormais capable de saisir.

Ces poèmes, en ce qu'ils sont plus longs et plus amples, rappellent à Jaccottet le récit à certains endroits, à d'autres, la litanie. Le récit, parce qu'à travers cette continuité ininterrompue, ils sont plus à même de raconter ; c'est ce que semble en effet permettre ce gain d'espace. C'est en ce sens qu'il les rapproche d'une forme de prose, où se réconcilierait l'opposition déchirante, présente chez Bonnefoy selon lui depuis ses premiers poèmes, entre un langage « noble », ou disons plus « conceptuel », hérité de la tradition poétique française, et la « présence » des objets de l'existence dont il souhaiterait malgré tout rendre compte :

En revanche, l'évolution, qui rapproche le poème du récit (*Et tu te lèves une éternelle fois / Dans cet été...*) ou, disons mieux, d'une sorte de *prose*, manifeste un essai de

²¹¹ Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, p. 150-151.

²¹² Yves Bonnefoy, « Deux couleurs », dans *Poèmes*, p. 272.

²¹³ Yves Bonnefoy, « Les nuées », dans *Ibid.*, p. 302.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 305.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 302.

résolution des conflits que j'ai notés entre le langage noble, ou le langage rationnel, et la mystérieuse réalité poursuivie, ce que Bonnefoy appelle la Présence. À travers la prose, c'est le proche et le simple qui accèdent au livre, et le travail discursif de la réflexion qui essaie de trouver sa place dans le chant sans le détruire²¹⁶.

Ses poèmes sont aussi comparés à une forme de litanie par Jaccottet, parce qu'en plusieurs endroits ils se développent au rythme d'une même formule répétée : « Oui, par [...] » dans la partie « L'épars, l'indivisible » et « je consens » dans celle de « La terre ». Jaccottet y voit un dernier emprunt de la part de Bonnefoy au domaine du sacré, alors que dans ce dernier recueil sont absentes toutes ces figures qui avaient habités les précédents de leur forte présence : le Phénix, la salamandre, Perceval, l'épée, l'ordalie, Delphes, etc. Cette comparaison est soutenue aussi par John E. Jackson dans son essai « La question du moi », qui porte sur l'œuvre poétique de T.S. Eliot, Paul Celan et Bonnefoy. Jackson identifie, pour sa part, l'emprunt de cette forme littéraire qu'est la litanie à une tentative de se rapprocher de la tradition orale. Il est vrai que le rétrécissement des vers de Bonnefoy en quadrisyllabes et en hexamètres, qui s'additionnent les uns aux autres au fil des pages, porter par un souffle ininterrompu, a quelque chose qui rappelle la parole, si on les compare aux alexandrins des premiers recueils. Dans son essai *L'Improbable*²¹⁷, Bonnefoy reprend d'ailleurs l'opposition faite par Saussure entre la langue et la parole, pour y situer la poésie telle qu'elle devrait s'écrire selon lui ; la langue se rapprochant du concept, de quelque chose de figé, la poésie devrait tendre davantage vers la parole, pour témoigner de l'existence et rendre compte de la présence des choses qu'elle nomme.

²¹⁶Philippe Jaccottet, « Une lumière plus mûre », p. 25.

²¹⁷ Yves Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », dans *L'Improbable*, p. 251-255.

Hormis ces vers courts, on observe, parmi les vers longs, un remplacement de l'alexandrin par le décasyllabe, qui devient pour la première fois le vers auquel Bonnefoy a le plus recours dans un recueil. Ce changement est lui aussi signifiant, surtout lorsqu'on a en tête les propos du poète par rapport à ce dernier, comme nous les rappelle Thélot²¹⁸ :

Le décasyllabe y draine l'obscur, de son rythme double (quatre pieds comme l'éternel, six comme le temps) étendant sa paix sur terre²¹⁹.

On ne s'étonne pas d'y voir apparaître ce vers décasyllabe si " objectif ", lui dont les quatre pieds initiaux engagent si fermement la conscience dans la stabilité d'un savoir, cependant que sa deuxième partie, dans son rythme ternaire infus consent au temps humain par un acte de sympathie qui vient se fondre dans l'éternel²²⁰.

Bonnefoy parle ici de la césure du vers telle qu'elle est appliquée dans *La chanson de Roland* et plus généralement dans la poésie épique du Moyen-Âge, c'est-à-dire selon la coupe 4/6. Il est intéressant de noter cependant que la grande majorité des décasyllabes que compte *Dans le leurre du seuil* sont coupés selon la césure contraire 6/4. Thélot y voit un renversement effectué par Bonnefoy en ce qu'il donnerait préséance au temps humain, tout en conservant ce « souci de l'éternel ²²¹ ». L'importance accrue des quadrisyllabes (245 sur 1623 vers) et des hexamètres (301) dans ce recueil donne à penser qu'elle a été mise en place afin de rappeler cette césure du décasyllabe qu'ils évoquent de manière autonome et avec laquelle ils jouent.

²¹⁸ Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 68.

²¹⁹ Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1959, p. 180.

²²⁰ Yves Bonnefoy, *Un Rêve fait à Mantoue*, Mercure de France, 1967, p. 113.

²²¹ Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 69.

Chapitre 11. *Dans le leurre du seuil* : une expérience de la présence

Dans le leurre du seuil s'ouvre par l'éveil du poète. Il donne donc l'impression que le recueil précédent n'était en fait qu'un rêve. L'adéquation qui semblait régner dans *Pierre écrite* entre l'écriture et la réalité qu'elle décrit apparaît ainsi comme un phénomène qui n'est pas nécessairement permanent, puisqu'il est plutôt l'achèvement d'un processus toujours à recommencer :

Mais non, toujours
D'un déploiement de l'aile de l'impossible
Tu t'éveilles, avec un cri,
Du lieu, qui n'est qu'un rêve. Ta voix, soudain,
Est rauque comme un torrent. Tout le sens, rassemblé,
Y tombe, avec un bruit
De sommeil jeté sur la pierre²²².

Le recours ici à l'image du torrent introduit l'univers fluvial qui sera central dans ce recueil, sa première partie s'intitulant d'ailleurs « Le fleuve ». Cet univers se développe tout d'abord autour de la vision récurrente qu'a le poète d'un nautonier, ce passeur qui accompagne les morts dans leur traversée vers l'autre monde. Cette figure de la mythologie antique par laquelle il est hanté semble être une figure centrale du rêve dont il vient tout juste de se réveiller :

Et tu sais mieux, déjà, que tu rêvais
Qu'une barque chargée de terre noire

²²² Yves Bonnefoy, « Le fleuve », dans *Poèmes*, p. 253.

S'écartait d'une rive. Le nautonier
Pesait de tout son corps contre la perche
Qui avait pris appui, tu ignorais
Où, dans les boues sans nom du fond du fleuve²²³.

Si ce passage rappelle celui de l'Hadès, il évoque aussi par sa recherche d'une autre rive, et de manière plus immédiate, du fond boueux et « sans nom » qui se trouve sous ces eaux, l'expérience de l'écriture ; rapprochement qui sera d'ailleurs confirmé quelques pages plus tard :

Bruit, clos,
De la perche qui heurte le flot boueux,
Nuit
De la chaîne qui glisse au fond du fleuve.
Ailleurs,
Là où j'ignorais tout, où j'écrivais,
Un chien peut-être empoisonné griffait
L'amère terre nocturne²²⁴.

Si cette vision du passeur survient à plusieurs reprises au sein de ces pages, elle semble être une des seules auquel a accès le poète dans cette nuit qu'il traverse. Son incapacité à voir ce qui l'entoure est mise en relief par l'importance qui est accordée à ses autres sens, tels l'ouïe et le toucher, qui compensent la perte du premier. Il entend le « bruit, clos, de la perche qui heurte le flot boueux », celui « de la chaîne qui glisse au fond du fleuve ». Le sens (l'autre, celui de la signification) qui tombe dans le « torrent » rauque de sa « voix » produit pour sa part un « bruit

²²³ *Ibid.*, p. 254.

²²⁴ *Ibid.*, p. 256.

de sommeil jeté sur la pierre ». La mise en valeur du toucher transparait, quant à elle, à travers l'attention qui est prodiguée à l'image de la perche du nautonier, « qui heurte le flot boueux », contre laquelle il « pès[e] de tout son corps ». Cette perche n'est d'ailleurs pas sans évoquer le procédé scriptural, comme si le poète, qui semble s'identifier à cette figure du passeur, se tenait de toutes ses forces à son crayon à travers cette expérience de cécité. Finalement, la vision du « chien peut-être empoisonné » qui clôt cette partie, plutôt que d'avoir pour effet d'éclairer, ne fait que renforcer cette impression d'obscurité, par l'incertitude qui l'entoure et la pauvreté de sa description.

Dans les sections suivantes « Dans le leurre du seuil » et plus particulièrement « Deux barques », cette traversée du fleuve se transforme pour prendre peu à peu des allures qui évoquent celle tout aussi fameuse de Moïse recueilli des eaux par la fille du Pharaon. Plutôt que d'appartenir au royaume des défunts, la rive vers laquelle le poète s'acheminait aveuglément apparait ainsi et contre toute attente être celle où l'enfant sera trouvé. Le lieu des morts, dont il avait tant été question dans le précédent recueil (*Pierre écrite*), se métamorphose dès lors ici en celui de la naissance ; de la même manière que les feuillages sombres et funestes des arbres avaient dans ce dernier progressivement laissé place à des fruits mûrs. Ce déplacement, bien qu'apparaissant comme nouveau, placé sous ce signe de l'enfant, s'inscrit à bien y penser dans un thème présent dès les premières œuvres de Bonnefoy : celui de la renaissance, rencontrée maintes fois à travers les figures de Douve, de Phénix et de la salamandre.

Sois pour qui a eu froid

Contre la rive

La fille de Pharaon

Et ses servantes,[...] ²²⁵

Plus avant que l'étoile
Dans ce qui est
Se baigne simple l'enfant
Qui porte le monde.
Il fait nuit encore, mais lui
Est de deux couleurs,
Un bleu qui prend au vert
Du faîte des arbres
Comme un feu se fait clair
Parmi des fruits

Et le rouge des lourdes
Étoffes peintes
Que lavait l'Égyptienne, l'irréveillée,
De nuit, dans l'eau du fleuve,
Quand la perche a heurté,
Est-ce le jour,
Dans la boue de l'image aux yeux déserts
A la parole ²²⁶.

Aux abords de cette rive qui approche, des couleurs apparaissent (le « bleu », le « vert », le « rouge »), un éclaircissement a lieu (« comme un feu se fait clair / Parmi des fruits »), sous la métamorphose de cette scène. Plusieurs commentateurs, tel Naughton, ont compris que cette

²²⁵ Yves Bonnefoy, « Dans le leurre du seuil », dans *Ibid.*, p. 263.

²²⁶ « Deux couleurs », dans *Ibid.*, p. 274.

référence à cette scène biblique, référait aussi à Poussin (encore une fois), qui l'a représentée à trois reprises. Bonnefoy a d'ailleurs écrit sur ces toiles dans son essai *L'Arrière pays* ; pages que Naughton résume ainsi : « Bonnefoy sees the sort of charcoal which bathes the paintings as the dissipation of dream in the real. It is as though the dream has been put to the fire to allow a simple evidence to emerge²²⁷. » Il est intéressant de constater que cette « coloration » survient au sein du recueil suite à cette référence à la peinture. Ce qui semble cependant avant tout produire ces évidences et cette simplification, c'est la venue de l'enfant comme le souligne Finck ; il est la figure par excellence de ce qui est « simple ». La commentatrice l'illustre par le recours à cet extrait²²⁸ :

L'enfant a pris la main du temps vieilli,
La main de l'eau, la main des fruits dans le feuillage,
Il les guide muets dans le mystère,
Et nous qui regardons de loin, tout nous soit simple
De croiser son regard qui ne cille pas²²⁹.

Mais revenons à l'extrait précédent où la perche n'heurte plus « les boues sans nom du fond du fleuve », mais finalement quelque chose de concret, c'est-à-dire « à la parole », cette catégorie d'énonciation que Bonnefoy oppose à plusieurs endroits dans ses essais à l'écriture (telle qu'elle a pu être définie par Blanchot par exemple comme lieu du néant²³⁰) pour en faire une forme d'expression chargée de plus de présence²³¹. Cette parole semble ici possible parce que l'enfant

²²⁷ John T. Naughton, *The poetics of Yves Bonnefoy*, p. 155.

²²⁸ Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, p. 170.

²²⁹ « Les nuées », dans *Poèmes*, p. 313.

²³⁰ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort » dans *La part du feu*, Gallimard, 1949, p. 293.

²³¹ Pensons par exemple au chapitre « Une écriture de notre temps » où Bonnefoy oppose la notion d'écriture blanchotienne, « univers autonome, aussi distinct du dehors qu'elle prétend observer que les signes qu'elle utilise le sont déjà des choses qu'ils nomment » (Yves Bonnefoy, *La Vérité de parole*, Gallimard, 1995, p. 123.), à la parole de poésie, « qui permet de nommer le monde avec ce sentiment de proximité et même d'union possible » (*Ibid.*, p. 238.).

est sauvé des eaux et est recueilli par l'« Égyptienne », figure de la femme aimée qu'on retrouve ici sous les traits d'une mère, de celle qui va adopter l'enfant. Mentionnons au passage que la mère pour Bonnefoy est la figure par excellence de l'unité, celle dont la présence pour l'enfant rassemble le réel diffus pour en faire du sens²³². C'est donc encore une fois la rencontre de l'autre chez Bonnefoy qui permet la production de cette parole.

L'expression « heurter à », employée ici par Bonnefoy dans ce même extrait, évoque l'expression « heurter à la porte » (telle qu'elle apparaît dans le dictionnaire comme exemple de cette dernière) ou plus communément celle de « frapper à la porte ». Cette porte semble en être une qui débouche sur la sortie du rêve. Dans le contexte du poème, tel que nous avons étudié la signification qu'y revêt le motif du songe, cette porte ouvre aussi sur une réalité extérieure au texte. La section suivante, « Deux barques », confirme cette hypothèse en ce qu'elle débute par une scène où le poète se réveille :

L'orage qui s'attarde, le lit défait,
La fenêtre qui bat dans la chaleur
Et le sang dans sa fièvre : je reprends
La main proche à son rêve, la cheville
A son anneau de barque retenue
Contre un appontement, dans une écume,
Puis le regard, puis la bouche à l'absence

²³² Tel est le portrait qu'il en fait dans son article « Une écriture de notre temps » : « J'ai parlé de ce qui a lieu quand s'établit la parole, c'est-à-dire lorsque les mots mettent à distance les choses, choisissant parmi leurs aspects, et nous permettent ainsi d'en trier les biens, d'y glaner l'infini, ce qui est le rêve. Le péril n'est alors de ne plus croire qu'en des mirages, donc, d'être seul, et clivé aussi d'avec soi. Et il s'agit donc d'être aidé – d'être initié, disons même dans le labyrinthe de ces discours qui débouchent sur des murs clos ou des puits – et comment pourrait-on l'être mieux et plus opportunément que par celle dont les soins quotidiens apportent aussi les vocables ? [...] Il lui faut penser l'Un quand les mots dispersent. » (Yves Bonnefoy, *La vérité de parole*, p. 231-232).

Et tout le brusque éveil dans l'été nocturne
Pour y porter l'orage et le finir²³³.

Des éléments du quotidien, de la chambre, refont leur apparition : le lit, la fenêtre ; et ce, bien que des éléments du rêve soient encore présents (la barque, l'écume, l'appontement). Cette superposition des deux univers, si elle sert à illustrer l'état de semi-conscience du réveil où l'esprit est encore habité par les brumes du songe, montre aussi le contact possible entre l'imaginaire du poème et la réalité qui lui est extérieure, celle de l'expérience vécue du poète qui se réveille dans sa chambre. Ce réveil semble être le même dont il était question au début du recueil ; l'univers de la maison de la première partie réapparaît tel qu'il apparaissait dans cette dernière. Rappelons ces premiers vers afin de voir ce qu'ils partagent avec ceux de la section « Deux barques » cités ci-dessus :

Et tu te lèves une éternelle fois
Dans cet été qui t'obsède.
A nouveau ce bruit d'un ailleurs, proche, lointain ;
Tu vas à ce volet qui vibre... Dehors nul vent,
Les choses de la nuit sont immobiles
Comme une avancée d'eau dans la lumière.
Regarde,
L'arbre, le parapet de la terrasse,
L'aire, qui semble peinte sur le vide,
Les masses du safre clair dans le ravin,
A peine frémissent-ils, reflet peut-être

²³³ Yves Bonnefoy, « Deux barques », dans *Poèmes.*, p. 275

D'autres arbres et d'autres pierres sur un fleuve.

Regarde, de tout tes yeux regarde²³⁴ !

Dès l'ouverture du recueil, le poète regardait donc à l'extérieur de la maison. Bonnefoy reprend ici un *topos* de la tradition littéraire, celui du poète à la fenêtre, représenté notamment par Baudelaire (« Les fenêtres ») et Mallarmé (« Les fenêtres »), pour citer des prédécesseurs qui ont pour lui grandement compté. Ces premiers vers annoncent déjà des motifs qui seront présents dans la partie « La terre », dans laquelle est décrit l'extérieur de cette maison (celle qui suit « Deux barques »), telles la figure de l'arbre et celle de la lumière, tout comme le thème du regard, où ils occuperont une place importante. Cette scène de la sortie de la maison et ce rapport avec la concrétude de l'expérience qui lui est extérieure rappelle le précédent recueil (*Pierre écrite*) où elle avait déjà été utilisée pour représenter la tentative du poète d'entrer par l'écriture en contact avec l'univers extérieur au poème, tel que nous l'avons analysé.

Le feu, ses joies de sève déchirée.

La pluie, ou rien qu'un vent peut-être sur les tuiles.

Tu cherches ton manteau de l'autre année.

Tu prends les clefs, tu sors, une étoile brille

Éloigne-toi

Dans les vignes, vers la montagne de Vachères.

A l'aube

Le ciel sera plus rapide²³⁵

²³⁴ « Le fleuve », dans *Ibid.*, p. 253.

²³⁵ Yves Bonnefoy, « Deux barques » dans *Ibid.*, p. 280.

Je suis sorti
Dans un autre univers. C'était
Avant le jour.
J'ai jeté du sel sur la neige²³⁶.

Dans la narration de cette sortie, le recours aux éléments les plus quotidiens et les plus ordinaires (la recherche du manteau et des clefs, l'épandage du sel sur la neige) détonnent avec l'univers symbolique auquel Bonnefoy nous a habitué, qui, malgré son caractère humble, a toujours quelque chose de noble et parfois même d'épique lorsque Bonnefoy a recours par exemple à des figures de la mythologie ou de la légende arthurienne. Cependant, même si ces activités ont quelque chose d'ordinaire, elles sont dotées sur le plan symbolique d'une charge importante. La recherche de la clef évoque une recherche plus générale de la présence ou du chemin pour la trouver. L'épandage du sel pour faire fondre la glace évoque quant à lui la volonté de se défaire d'une crispation (celle de la représentation trop figée qui se referme sur elle-même), de retrouver ce qui a été perdu sous cette neige, immense corps blanc qui évoque l'effacement, la disparition (de la présence).

Je crie, Regarde,
La lumière
Vivait là, près de nous ! Ici, sa provision
D'eau, encore transfigurée. Ici le bois
Dans la remise. Ici, les quelques fruits
A sécher dans les vibrations du ciel de l'aube.

Rien n'a changé,
Ce sont les mêmes lieux et les mêmes choses,

²³⁶ *Ibid.*, p. 282.

Presque les mêmes mots,
Mais, vois, en toi, en moi
L'indivis, l'invisible se rassemblent²³⁷.

Cette partie intitulée « La terre » a les allures d'une véritable épiphanie où le poète se heurte enfin à la *présence* tant recherchée. Si l'impression qu'elle avait déjà été rencontrée avait pu être auparavant ressentie à la lecture de certains passages des précédents recueils, jamais cette rencontre n'avait semblé être aussi fulgurante, narrée comme elle l'est ici dans le présent de l'instant. Comparons les vers ci-dessus avec ceux du poème « L'ordalie », un des poèmes de l'œuvre qui raconte avec le plus de force et de fougue cette rencontre enfin avec une autre expérience du verbe :

Je ne sais pas si je suis vainqueur. Mais j'ai saisi
D'un grand cœur l'arme enclose dans la pierre.
J'ai parlé dans la nuit de l'arme, j'ai risqué
Le sens et au-delà du sens le monde froid.

Un instant tout manqua,
Le fer rouge de l'être ne troua plus
La grisaille du verbe,
Mais enfin le feu se leva,
Le plus violent navire
Entra au port.

Aube d'un second jour,

²³⁷ Yves Bonnefoy, « La terre », dans *Ibid.*, p. 283.

Je suis enfin venu dans ta maison brûlante
Et j'ai rompu ce pain où l'eau lointaine coule²³⁸.

Dans ce poème, les événements avaient été racontés dans l'après coup, de manière très générale et figurée, en ayant recours à des symboles (l'épée, le feu, le navire, la maison brûlante). Plus haut, ils sont racontés au présent de l'indicatif en faisant référence à des éléments particuliers qui semblent être devant les yeux du poète et ceux de la personne à laquelle il s'adresse (la lumière de l'aube, le bois dans la remise, les fruits à sécher).

Une véritable poétique de la présence prend ainsi forme dans ce poème, qu'on pourrait opposer à la poétique de la disparition que nous avons dégagée de l'œuvre mallarméenne dans la première partie de ce travail. Alors que les éléments auxquels faisait référence Mallarmé dans ses poèmes semblaient disparaître sous le travail de sa plume, le signifié s'effaçant derrière la mise en valeur du signifiant par un agencement particulier des mots entre eux ainsi que par la mise en place d'une syntaxe et d'une versification singulières, les éléments auxquels Bonnefoy fait référence dans son poème, plutôt que d'être dissout en partie par sa langue, y sont représentés : ils sont vus par le poète qui nous somme d'y porter nous aussi notre regard (« Regarde », « Vois »). De plus, ces vers de Bonnefoy s'opposent à ce qu'on pourrait appeler une « œuvre du silence » comme celle de Mallarmé, en ce qu'ils abritent la voix de quelqu'un qui y hurle (« Je crie »).

À la suite de Pierre Campion, nous avons aussi dégagé des poèmes mallarméens une poétique de la suggestion, où le sens du poème semblait émaner du texte lui-même en faisant

²³⁸ Yves Bonnefoy, « L'Ordalie, II », dans *Ibid.*, p. 138.

peu référence à la réalité qui lui était extérieure, qu'elle avait niée jusqu'à un certain point. Au contraire, nous remarquons ici que le poème est construit par rapport à la présence de cette réalité extérieure au texte, à laquelle il est attentif et surtout sur laquelle entièrement il se fonde :

Je crie, Regarde,
L'amandier
Se couvre brusquement de milliers de fleurs.
Ici
Le noueux, l'à jamais terrestre, le déchiré
Entre au port. Moi la nuit
Je consens. Moi l'amandier
J'entre paré dans la chambre nuptiale

Et, vois, des mains
De plus haut dans le ciel
Prennent
Comme passe une ondée, dans chaque fleur,
La part impérissable de la vie.

Elles divisent l'amande
Avec paix. Elles touchent, elles prélèvent le germe.

Elles l'emportent, grainée déjà
D'autres mondes,
Dans l'à jamais de la fleur éphémère²³⁹.

²³⁹ *Ibid.*, p. 284

On observe que tout un réseau de sens se développe au sein de cet extrait : de ces fleurs d'amandier est cueillie, par des « mains » provenant du « ciel », « la part impérissable de la vie ». Ces mains « divisent l'amande », « prélèvent le germe » et « l'emportent » ailleurs. Ce réseau de sens et de symboles, qui évoque la reproduction de l'arbre sous le travail du vent, repose néanmoins en premier lieu sur un amandier, qui se trouve devant ses yeux, qui est hors du livre dont Bonnefoy parle dans son poème « Le livre, pour vieillir ». Le poème de « La terre » se construit tout entier à partir de ces éléments extérieurs au texte sur lesquels il prend ancrage pour se développer. Il est aussi intéressant de noter que, pour la première fois dans l'œuvre, la figure récurrente de l'arbre apparaît sous le nom d'une espèce particulière (et non plus sous les traits seulement d'un symbole), caractéristique qui illustre que le poète « consent » (pour reprendre ses mots) à la réalité extérieure au poème pour accueillir dans ses vers sa présence.

Pour mieux analyser cette poétique de la présence propre à l'œuvre de Bonnefoy, il nous semble adéquat de porter attention au cadre énonciatif de ce poème. Nous avons d'ailleurs choisi ce morceau à cette fin, parce qu'il nous semble le moment de l'œuvre où l'écriture y est la plus transitive, où le poète se trouve véritablement en contact avec cette présence qu'il a tant cherchée. On constate tout d'abord que l'acte référentiel de nature déictique y est employé à plusieurs reprises, et ce, dès même son ouverture. Ce type d'acte de référence est défini par Jean-Michel Gouvard dans son ouvrage *La pragmatique, outils pour l'analyse littéraire* comme relevant d'une « modalité référentielle qui consiste à désigner directement une entité constitutive de la situation dans laquelle sont engagés les interlocuteurs²⁴⁰ ».

²⁴⁰Jean-Michel Gouvard *La pragmatique, outils pour l'analyse littéraire*, Armand Colin, 1998, p. 15.

Je crie, Regarde,
La lumière
Vivait là, près de nous ! Ici, sa provision
D'eau, encore transfigurée. Ici le bois
Dans la remise. Ici, les quelques fruits
A sécher dans les vibrations du ciel de l'aube.²⁴¹

Bonnefoy interpelle ici son interlocuteur et l'enjoint à regarder la lumière qui se trouve « près » d'eux, tout comme « le bois » et « les quelques fruits » qui se trouvent « ici » écrit-il. Le poète fait donc référence à des éléments qui se trouvent face à lui et son interlocuteur comme nous l'avons déjà plus haut fait remarquer. On constate aussi la présence des pronoms personnels de la première personne du singulier et du pluriel (dans la prochaine strophe sera aussi utilisé le pronom « toi ») qui réfèrent eux aussi directement à ces interlocuteurs appartenant à ce cadre énonciatif (la présence recherchée par Bonnefoy implique ainsi une fois de plus un rapport à l'autre).

Des adverbes de temps et de lieu, qui réfèrent au moment et au lieu de l'énonciation, sont aussi employés. Dans l'extrait ci-dessus, l'adverbe « ici » est utilisé à trois reprises ; un peu plus loin apparaît le verbe « maintenant » :

Oui, toutes choses simples
Rétablies
Ici et là, sur leurs
Piliers de feu

²⁴¹ Yves Bonnefoy, « La terre », dans *Ibid.*, p. 283.

Vivre sans origine,
Oui, maintenant,
Passer, la main criblée
De lueurs vides.

Il est pertinent de noter que Bonnefoy n'avait pas abordé l'instant présent comme cadre temporel à ses poèmes depuis son recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*. La contemplation de la mort n'est toutefois pas nécessaire ici pour entrer en contact avec une certaine présence, comme cela avait été le cas pour son premier recueil où il veillait une mourante. Au contraire, la figure de la mort est ici remplacée par la figure de l'enfant. Cet instant évoqué dans le poème « La terre » se déroule ainsi et bien plutôt sous le signe de la naissance :

Éternité du cri
De l'enfant qui semble
Naître de la douleur
Qui se fait lumière

L'éternité descend
Dans la terre nue
Et soulève le sens²⁴²
Comme une bêche

Et vois, l'enfant
Est là, dans l'amandier,

²⁴² Il est à noter que le surgissement de la présence s'accompagne aussi de celui d'un sens comme le souligne Finck (*Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, p. 11-12), qui émane de la réalité extérieure au poème, symbolisée ici par cette terre sur laquelle débouche le fleuve du rêve.

Debout

Comme plusieurs vaisseaux arrivant en rêve²⁴³.

On remarque aussi l'emploi du présent de l'indicatif qui nous indique que la période de temps qui est décrite par ses vers est contemporaine de leur profération. Cette concomitance entre la scène qui est évoquée et son énonciation la rend d'autant plus présente au sein du poème.

On constate de plus, à l'intérieur de ce cadre énonciatif, que certains actes sont posés par le poète à l'aide du langage, ce qui renforce le lien entre ce dernier et la réalité qui prend place devant ses yeux. Il s'adresse tout d'abord au feu sous la forme d'une apostrophe :

O flamme

Qui consumant célèbres,

Cendre

Qui dispersant recueillies

Flamme, oui, qui efface

De la table sacrificielle de l'été

La fièvre, les sursauts de la main crispée [...]

Je me penche sur toi, je rassemble, à genoux,

Flamme qui vas,

L'impatience, l'ardeur, le deuil, la solitude

Dans ta fumée.

Je me penche sur toi, aube [...]²⁴⁴.

²⁴³ *Ibid.*, p.293

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 284-285.

Il l'interpelle en ayant recours au nom de « flamme », puis d'« aube ». Cette adresse se transforme toutefois au fil des vers en acte de dénomination, lorsque le poète dénomme d'autres événements par ce même nom :

Flamme

Notre chambre de l'autre année, mystérieuse

Comme la proue d'une barque qui passe.

Flamme le verre

Sur la table de la cuisine abandonnée,

A V.

Dans les gravats.

Flamme de salle en salle,

Le plâtre

Toute une indifférence, illuminée.

Flamme l'ampoule

Où manquait Dieu

Au-dessus de la porte de l'étable.

Flamme

La vigne de l'éclair, là-bas,

Dans le piétinement des bêtes qui rêvent.

Flamme la pierre

Où le couteau du rêve a tant œuvré.

Flamme,

Dans la paix de la flamme,

L'agneau du sacrifice gardé sauf.

.....

Et, tard, je crie

Des mots que le feu accepte²⁴⁵.

Cet acte de dénomination renforce le lien entre le langage poétique et la réalité extérieure au poème à laquelle il donne ici un nom. Au contraire de son recueil *Hier régnant désert*, où Bonnefoy se sentait coupé du monde et emprisonné dans la représentation (de la même manière qu'il perçoit dans les œuvres de Mallarmé et de Valéry un enfermement dans l'idée à laquelle elles tentent de s'apparenter), il est ici en contact avec ce dernier sur lequel il agit en le nommant.

Le fait qu'il appelle tous ces éléments par le mot « flamme » induit à penser que le poète les offre au feu lorsqu'on lit les vers qui leur font suite : « Et, tard, je crie / Des mots que le feu accepte ». Rappelons que celui-ci est associé dans son œuvre à la présence et à l'espoir qu'elle surgisse. Cet ensemble d'éléments qu'il énumère et qu'il rassemble par les flammes semble ainsi évoquer pour lui cette présence. Cet acte de combustion évoque toutefois aussi l'idée du sacrifice et de la destruction. Comme nous l'avons montré par l'analyse de la versification de ses poèmes, une certaine conception de la représentation a par lui été détruite, qui, à ses yeux, enfermait le poète dans sa langue et le coupait du monde. Par son travail sur le vers, plutôt que de s'enfermer, il a tenté de s'ouvrir à la réalité extérieure au poème, c'est-à-dire à l'existence et à la finitude qui la caractérise, pour lui faire place et l'accueillir au sein de ces vers, pour la rendre présente, là où dans tant d'œuvres, y compris la sienne à plusieurs moments, elle avait semblé lui échapper. Le

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 285-286.

fait que le poète répète le mot « flamme » tant de fois à l'intérieur de son poème, sous la forme presque d'une invocation, est une illustration de ce désir : il l'appelle à surgir dans sa voix, à se faire présente.

Un autre acte de langage est aussi perceptible au sein de ce poème dans la formule maintes fois répétée « je consens ». Au-delà de son ton solennel, elle s'apparente à un verbe performatif, qui, par son énonciation, réalise l'action qu'il exprime.

Oui, moi les pierres du soir illuminées,
Je consens.

Oui, moi la flaque
Plus vaste que le ciel, l'enfant
Qui en remue la boue, l'iris
Aux reflets sans repos, sans souvenirs,
De l'eau, moi, je consens.

Et moi le feu, moi
La pupille du feu, dans la fumée
Des herbes et des siècles, je consens²⁴⁶.

Ce « oui » affirmatif s'oppose aux premiers vers qui ouvraient ce recueil sous le signe du doute (« Mais non, toujours / D'un déploiement de l'aile de l'impossible / Tu t'éveilles, avec un cri, / Du lieu qui n'est qu'un rêve [...]). Il marque le consentement du poète à la réconciliation entre la langue poétique et la réalité extérieure au texte à laquelle elle fait référence. L'identification du

²⁴⁶ Yves Bonnefoy, « La terre », dans *Poèmes*, p. 295.

poète à tous ces éléments, telles les pierres, la flaque d'eau, l'enfant, le feu (bref le monde) sous la formule « Moi le ... », illustre sa volonté d'ouverture. De même, cette matière qui parle suggère un monde où il y a recoupement entre la langue poétique et ce qu'elle décrit. L'écriture se fait enfin transitive. Comme pour l'acte de dénomination, cet acte de langage, par lequel le poète consent à accueillir au sein de ses poèmes la présence des éléments auxquels il se réfère, renforce le lien entre la langue poétique et le monde qu'elle représente.

Comme le souligne Naughton dans son ouvrage, cette ouverture dans l'œuvre du poète à la présence du monde et ce consentement à ce qu'elle siège au sein de ses poèmes est habilement illustrée par cette image²⁴⁷ :

Regarde,
Le quatrième mur s'est descellé
Entre lui et la pile du côté nord
Il y a place pour la ronce
Et les bêtes furtives de chaque nuit
Le quatrième mur et le premier
Ont dérivé sur la chaîne,
Le sceau de la présence a éclaté
Sous la poussée rocheuse.
J'entre donc par la brèche au cri rapide.
Est-ce deux combattants qui ont lâché prise,
Deux amants qui retombent inapaisés ?
Non, la lumière joue avec la lumière
Et le signe est la vie

²⁴⁷ John T. Naughton, *The poetics of Yves Bonnefoy*, p. 177

Dans l'arbre de la transparence de ce qui est²⁴⁸.

Ce quatrième mur semble être celui de son œuvre même, *Poèmes*, qui comporte quatre recueils principaux — si on exclut *Anti-Platon*, qui, avec ses neufs poèmes seulement, fait figure plutôt de texte liminaire — dont *Dans le leurre du seuil* est le quatrième et dernier. Il semble aussi faire référence au concept théâtral qui définit la barrière imaginaire qui séparerait la représentation théâtrale de son public. En affirmant que le quatrième mur s'est « descellé », c'est comme si Bonnefoy révélait à son lecteur que la frontière entre la représentation et la concrétude de l'expérience des êtres et des choses qu'elle représente s'est effacée à travers ce dernier recueil qu'il a composé.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 288.

Conclusion

Cette expérience de la présence qu'a vécue le poète dans la section « La terre » est néanmoins relativisée par lui au sein des deux dernières sections du recueil qui lui donnent suite. Des doutes sont exprimés dès l'ouverture de la partie « Les nuées » où l'expérience de la section précédente est — encore une fois — rapprochée du rêve :

Nous avons donc dormi : je ne sais combien
D'étés dans la lumière ; et je ne sais
Non plus dans quels espaces nos yeux s'ouvrent

A peine le désir façonnant l'image
Tourne-t-il méditant, sur son axe simple,
L'argile d'un éveil en rêve, trempée d'ombre.²⁴⁹

L'expression « un éveil en rêve » définit de manière ambiguë l'état de conscience du poète. Cet extrait est néanmoins tout de suite suivi par l'expression d'une confiance en la réalité qui se trouve à l'extérieur de la fenêtre de la chambre où il s'éveille, encore une fois associée à l'enfant :

Toutefois le soleil bourdonne sur la vitre
Et, l'âme enveloppée de ses rouges élytres,
Il descend, mais en paix, vers la terre des morts [...]

Et, au-dessus de l'enfant à ses jeux
L'anneau de ces nuages, le feu clair

²⁴⁹ Yves Bonnefoy, « Les nuées », dans *Poèmes*, p. 299.

Qui semble s'attarder ce soir, comme une preuve.²⁵⁰

L'impression de présence qu'il a ressentie au contact de l'expérience de la concrétude des êtres et des choses dans la section précédente lui apparaît ainsi comme attestée : le paysage qu'il a sous les yeux en témoigne. Toutefois, les images qu'il utilise pour témoigner de cette expérience lui apparaissent comme défailtantes. Le poète renoue ainsi avec une certaine inquiétude qui animait ses premiers recueils :

Mais toujours et distinctement je vois aussi
La tache noire dans l'image, j'entends le cri
Qui perce la musique, je sais en moi
La misère du sens. [...] ²⁵¹

Alors que dans la section précédente, la parole se présentait comme une attache fiable et solide au monde, elle apparaît à plusieurs endroits de cette section comme plus dissipée, sous la forme de « nuée » ou de « fumée » :

Au-dessus de moi seul, quand je traçais
Le signe d'espérance en temps de guerre,
Une nuée rôdait noire et le vent
Dispersait à grandes lueurs la phrase vaine²⁵²

Encore nous chargerons, à contre-jour
Dans l'afflux d'en dessous, étincelant,

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 299-300.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 304.

²⁵² *Ibid.*, p. 300.

Notre barque à fond plat de fruits, de fleurs

Comme d'un feu, rouge, dont la fumée

Dissipera de ses âcres images

Les heures et les rives. [...] ²⁵³

– Mais aussi beauté grise

Des fumées

Qui se tord et défait

Au moindre souffle ²⁵⁴

La forme plus vaporeuse de la « phrase » et des « images » dans cette section témoigne de leur caractère éphémère et lacunaire aux yeux du poète pour exprimer cette impression de présence qu'il a ressenti précédemment au contact de la concrétude des êtres et des choses qui l'entouraient. Bien que la dernière section du recueil, « L'épars, l'indivisible », soit structurée par une série de « oui » qui renoue avec le consentement qu'il avait déjà exprimé à l'endroit du monde qui est extérieur à ses poèmes — (« Oui, dans la nuit / Où la télévision cherche le rivage, / Où l'antique espérance se penche sur / Les lèvres de l'image / [...] ²⁵⁵ Oui, par les deux colonnes de bois / Abandonnées / Oui, par le sel / Durci, dans la boîte de la cuisine peinte de noire, / Oui, par le sac de plâtre : ouvert, durci [...] ²⁵⁶) —, l'image sur laquelle cette dernière section se clôt évoque la nature passagère de cette parole qui a toujours à être reprise et recommencée, comme en témoigne la suite de rêves et d'éveils qui constitue ce recueil.

Les mots comme le ciel

²⁵³ *Ibid.*, p. 305.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 309.

²⁵⁵ « L'épars, l'indivisible », dans *Ibid.*, p. 317.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 321.

Aujourd'hui

Quelque chose qui s'assemble, qui se disperse

Les mots comme le ciel,

Infini

Mais tout entier soudain dans la flaque brève²⁵⁷

C'est ainsi une « flaque brève » qui a remplacé le « fleuve » de la première section : image beaucoup plus humble et beaucoup plus éphémère comme espace de rêve et de représentation. L'emploi de cette image rejoint les propos de Bonnefoy qui explique dans un entretien accordé au quotidien *Le Monde* le processus de l'écriture tel qu'il est vécu par lui (même si l'extrait sur lequel nous voulons principalement nous concentrer est le deuxième, il nous a semblé pertinent de citer celui qui le précède malgré sa longueur, en vue de mieux situer et de mieux introduire le suivant) :

Vous évoquez là des points de suspension que j'ai placés sur une, deux ou trois lignes entre les diverses parties du texte, lesquelles sont parfois de longues suites de vers mais parfois seulement deux ou trois lignes ou même une seule. Eh bien, ils marquent précisément les contours de ces foyers de parole que je disais tout à l'heure, de ces lieux du surgissement où mon questionnement de mon inconscient et aussi du monde extérieur s'est amorcé et peut s'interrompre — et a fini par le faire. Et l'espace interstitiel qu'ils laissent apercevoir sous leur masse plus ou moins dense, c'est donc celui des explorations que je n'ai pas faites, et dont je voulais pourtant que soit pressentie la présence obscure. Pourquoi la désigner, cette fois plutôt que les autres? Parce que le texte lui-même, dès ses débuts ici ou là dans ce qui est maintenant le livre, parlait plus fort qu'autrefois d'une possibilité d'unité vécue, de consentement, de transparence accessible, si bien qu'il fallait donc que je place, dès les premiers mots retenus, dès avant même leur élaboration plus poussée, ces points entre les parties, comme une mémoire gardée de l'extériorité qui est notre lot malgré tout, quelle que soit notre foi dans le grand sens à venir : comme le souvenir de l'*épars* dans l'intuition

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 332

de *l'indivisible*, pour reprendre les deux notions qui donnent leur titre aux dernières pages du poème. [...] ²⁵⁸

[...] Et d'ailleurs je puis indiquer aussi que ces rythmes plus amples que vous avez remarqués, je les ai vécus, au moins en des points, comme plus brisés, plus troués, qu'à aucun moment de ce que j'avais écrit avant *Dans le leurre du seuil*. En fait, la robe sans couture est en lambeaux aujourd'hui, et pour ma part il me paraît mensonger et en tout cas il m'est impossible de m'établir dans une continuité d'écriture autrement que pour des instants qui se cherchent entre l'hypothèse et le rêve. Toute parole que nous formons va demeurer lacunaire, et je sais d'expérience qu'à peine tel livre terminé on va découvrir au fil des jours qu'il n'a pas dans sa profondeur de quoi répondre à telle ou telle question que l'existence nous pose. Ce sera déjà beaucoup — ou, pourrais-je dire, bien beau — si cette parole nôtre sait préserver dans ces moments-là notre exigence première, cette insatisfaction pleine de confiance, la poésie : qui fera qu'au lieu de se résigner à une langue déserte et une terre défaite on se remet à interroger le monde à travers les mots, on recommence à écrire. ²⁵⁹

L'expérience de la présence telle qu'elle est relatée par Bonnefoy au cours de son activité poétique n'est donc pas sans limites comme il le confie lui-même ici. La langue qu'il a façonnée pour atteindre cette expérience est située dans le temps, en réponse à certaines circonstances et certains événements. Elle pourrait ainsi, au fil du temps, ne plus en favoriser l'avènement ou ne plus convenir à la représentation de nouveaux événements. C'est pourquoi, explique-t-il, il faut écrire à nouveau, composer de nouveaux recueils, bâtir toujours une nouvelle langue.

Si nous en avons eu le temps et l'espace, il aurait été pertinent de nous pencher dans ce travail sur le jeu de cette alternance au sein de laquelle la présence apparaît, puis disparaît, tout au long de l'œuvre de Bonnefoy. Dans un travail futur, il nous faudrait nous concentrer sur les limites de cette expérience de la présence telle qu'elle se manifeste au sein de l'activité poétique du poète et telle qu'elle s'articule aussi au sein des recueils qui ont suivis ses *Poèmes : Ce qui fut*

²⁵⁸ Yves Bonnefoy, « Réponse à quatre questions », dans *Entretiens sur la poésie*, p. 66.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 67.

sans lumière (1987), *Début et fin de la neige* (1995) *Les planches courbes* (2001), *La longue chaîne de l'ancre* (2008) — peu d'études existent d'ailleurs sur ces derniers recueils.

Finalement, au cours de l'élaboration de ce mémoire, deux chantiers de recherche nous sont de plus apparus comme nécessaires et pertinents à entreprendre par rapport à l'œuvre étudiée, étant donné qu'ils n'ont pas encore été abordés dans le cadre des travaux existants. Le premier a trait à l'analyse des éléments naturels à partir desquels Bonnefoy a développé son œuvre, tels la terre, les arbres, la pierre, l'eau, le feu, l'air (sous forme de nuées et de vent). Il nous apparaît étonnant qu'il n'existe pas à ce jour d'étude qui se soit penchée de manière rapprochée et exhaustive sur l'analyse de leur développement, étant donné qu'ils sont si peu nombreux, si récurrents et que l'œuvre entière semble construite à partir de leur déploiement et de leur enlacement. C'est eux qui offrent au poète une terre à habiter, un lieu où s'inscrire, une présence à rencontrer. À l'instar du travail qui a été mené par Jean-Pierre Richard sur l'œuvre mallarméenne, qui, en relevant les matières et les objets qui y apparaissent de manière récurrente, donne un tout autre aperçu de ce qu'on a pu appeler sa « poétique de la négation », en l'ancrant davantage dans la matérialité, il nous semble que ce type d'analyse thématique pourrait permettre une meilleure compréhension de la poétique de la présence et de son développement au sein de l'œuvre de Bonnefoy.

Le deuxième axe de recherche qui nous semble avoir été peu traité par la critique et que notre fréquentation de l'œuvre nous a révélé comme nécessaire à entreprendre a trait à l'importance du mythe dans ses poèmes, étant donné que plusieurs figures et motifs récurrents au sein de ses vers relèvent de son domaine; pensons par exemple au Phénix, au Styx ou à l'univers de la légende arthurienne, mais aussi à Perséphone, à Psyché, à Narcisse et à Cassandre,

pour ne nommer que ceux-là. Il faudrait analyser comment le recours au mythe permet de pallier en quelque sorte à l'absence de la présence que Bonnefoy recherche, mais aussi plus généralement en quoi il structure l'ensemble de ses recueils, mettant en scène sa quête d'une présence qui se dérobe, puis sa conquête poétique lorsque cette présence se manifeste enfin.

Références bibliographiques

La Quête du Graal, (trad. Albert Béguin et Yves Bonnefoy), Paris, Le club du livre, 1958.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, éd. Jacques Dupont, Paris, Garnier-Flammarion, 1991.

Bonnefoy, Yves, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990.

—, *L'Arrière-Pays*, Paris, Flammarion, coll. « Skira – Les sentiers de la création », 1972.

—, *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988.

—, *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1959.

—, *L'Improbable*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983 [1980].

—, *L'Ordalie*, Paris, Maeght éditeur, 1975.

—, *Poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999 [1978].

—, *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Mercure de France, 1967.

—, *La poétique de Mallarmé*, préface de l'édition

—, *La poétique de Mallarmé*, préface d'Igitur, *Divagations*, *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé, éd. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976.

Blanchot, Maurice, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

—, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.

—, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

—, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

Campion, Pierre, *Mallarmé : poésie et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Combe, Dominique, *Poésie et récit*, Paris, Librairie José Corti, 1989.

Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972.

—, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1972.

Des Forêts, Louis-René, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997.

Finck, Michèle, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, Paris, Librairie José Corti, 1989.

Friedrich, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976.

Gouvard, Jean-Michel, *La pragmatique, outils pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998.

Grosholz, Emily, « The Valsaintes poems of Yves Bonnefoy », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 36, n° 3, Automne 1996, p. 52-64.

Kargiotis, Dimitrios, « Death and problematic of representation in Bonnefoy's *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* », *Neophilologus*, vol. 85, n° 1, 2001, p. 53-69.

Lefevre, Frederic, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Émile Chamontin, coll. « Le livre », 1926.

Mallarmé, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003.

—, *Correspondance*, I, éd. Henri Mondor, Paris, Gallimard, 1959.

— *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992.

— *Oeuvres complètes*, vol. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

Naughton, John T., *The poetics of Yves Bonnefoy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.

Née, Patrick, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1999.

—, *Rhétorique profonde*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 2004.

—, *Yves Bonnefoy penseur de l'image*, Paris, Gallimard, 2006.

Pinnoteau, Hervé, « Salamandre, héraldique », *Encyclopaedia Universalis*, disponible en ligne, consulté le 12 août 2018, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/salamandre-heraldique/>

Plotin, *Les Énéades*, Tome I, (trad. Marie-Nicolas Bouillet), Francfort-sur-le-Main, Minerva, 1968.

Poulet, Georges, « Un idéalisme renversé », *L'Arc*, n° 66, p. 58-66.

Rabaté, Dominique, « Deux idées de la critique : Bonnefoy, Blanchot », Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber (dir.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 451-458.

Richard, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.

—, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

Sandras, Michel, *Idées de la poésie, idées de la prose*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Santiago, Hugo, *Un siècle d'écrivains : Maurice Blanchot*, 57 minutes, France Télévision, 1998.

Starobinski, Jean, *La poésie entre deux mondes*, préface de l'édition des *Poèmes* d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999 [1978].

Thélot, Jérôme, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Paris, Droz, 1983.

Valéry, Paul, *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966 [1958].

—, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.